

LE THÉÂTRE DE MAETERLINCK

T H È S E

POUR LE

DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

PRESENTÉE A LA

Faculté des Lettres de l'Université de Paris

P A R

ADELA GERARDINO

Maître ès-Arts de l'Université de Porto Rico

PARIS

1934



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41550423_0025

LE THÉÂTRE DE MAETERLINCK

T H È S E

POUR LE

DOCTORAT D'UNIVERSITÉ

PRESENTÉE A LA

Faculté des Lettres de l'Université de Paris

P A R

ADELA GERARDINO

Maître ès-Arts de l'Université de Porto Rico

PARIS

1934

* 33596



Le théâtre de Maeterlinck

INTRODUCTION

Le symbolisme, qui fut surtout un mouvement de rénovation de la poésie lyrique, chercha comme le romantisme à triompher sur la scène. Le théâtre, par son appel plus direct au public, devait attirer l'ambition des jeunes poètes qui militaient sous les bannières de l'Ecole et dont le zèle combatif s'avivait devant les obstacles que leur opposaient l'hostilité des uns, l'incompréhension ou l'indifférence des autres. Cet intérêt pour le théâtre se manifeste dans le fait que beaucoup d'écrivains qui se sont par la suite distingués dans la poésie et qui y ont fait leur œuvre la plus permanente se sont essayés à l'art dramatique, surtout entre 1890 et 1900.

Des théâtres d'avant-garde surgirent qui ouvrirent leurs portes toutes grandes aux « jeunes ». Ce furent le Cercle des Escholiers, le Théâtre Moderne, le Théâtre d'application, le Théâtre des poètes, d'autres encore; tentatives éphémères, vite disparues. Deux, néanmoins eurent une vie plus longue et plus féconde : le Théâtre d'art et surtout le Théâtre de l'Œuvre, fondé le premier par le poète Paul Fort, l'autre par l'artiste Lugné-Poe, avec la collaboration de Camille Mauclair et Edouard Vuillard.

Dans l'activité de l'Œuvre entraînait en grande partie la représentation de pièces d'auteurs étrangers, tels que Bjoernstjerne Bjoernson, Hauptmann, Oscar Wilde, Strindberg, et surtout, d'Ibsen, qui l contribua à faire connaître et apprécier en France. Quant aux Français, les deux théâtres montèrent des pièces symbolistes de Rachilde, Pierre Quillard,

Henri de Régnier, Judith Cladel, Charles Van-Lerberghe, Emile Verhaeren, Albert Samain, Saint Pol Roux, Rémy de Gourmont, Maurice Maeterlinck.

Presque tous ces essais sont oubliés aujourd'hui et même au moment de la plus grande effervescence du symbolisme n'eurent qu'un succès très médiocre quand ils n'échouèrent pas parmi l'ahurissement ou les rires du public. Il n'en fut de même avec les pièces de Maeterlinck. Les chroniques écrites au lendemain de leur représentation nous laissent voir quel effet ces drames eurent sur le public. De tous les critiques, le plus hostile était Francisque Sarcey, qui rédigeait alors le feuilleton dramatique du *Temps*. Il adoptait un ton railleur pour parler de ces représentations, il se moquait de la manière dont elle était conduite, des artistes et de leur façon de déclamer leurs rôles. Selon lui, c'étaient seulement des snobs, de jeunes personnes aux nerfs plus ou moins déséquilibrés, qui applaudissaient. Après la représentation des *Aveugles*, il écrivit : « J'avoue que ce Maeterlinck me fait l'effet d'un fumiste et sa pièce d'une mystification¹. »

L'hostilité outrée de Sarcey est un cas extrême. Le ton général de la critique, malgré des réserves, est plutôt favorable, beaucoup plus que celui qui accueillait d'autres drames symbolistes. Ainsi, par exemple, le 21 mai 1891, le Théâtre d'Art donna une soirée au bénéfice de Verlaine et de Gauguin. On joua *Le Corbeau*, *Chérubin*, *Le Soleil de Minuit* et *L'Intruse*. Au *Figaro* nous trouvons la notice suivante :

« On a trouvé, en général, que les organisateurs avaient fait beaucoup de bruit pour rien et que les auteurs, qui voulaient tout avaler, après avoir tout renversé, n'avaient fait que des pastiches plus ou moins réussis... Le succès de la matinée a été pour *L'Intruse* de Maurice Maeterlinck. L'auteur belge n'est pas le Shakespeare annoncé, mais il a su produire

(1) Le Temps, 14 décembre 1891.

un effet de terreur indiscutable : il a fait passer les spectateurs par toutes les affres de la peur². »

La notice du *Mercure de France* est conçue dans le même esprit. Après avoir commenté de manière très défavorable les autres pièces, le rédacteur de l'article, Pierre Quillard, ajoute : « *L'Intruse* consola le public de *Chérubin*. Ce fut la révélation de la journée pour nous³. »

A propos de cette même matinée, Jean Jullien, écrivant dans *La Plume*, disait : « L'énorme succès fut *L'Intruse*. Du symbolisme, oui, mais du théâtre et du théâtre génial⁴. » Citons enfin Henry Bauer qui disait notamment ceci :

« J'en viens à *L'Intruse* de Maurice Maeterlinck, d'une puissance scénique et d'une impression pathétique extraordinaires... L'œuvre est une des plus saisissantes qui soient et nulle part, que je sache, l'impression de la réalité des sensations immatérielles n'a été rendue avec une pareille intensité, sous une forme aussi concrète. L'acte de M. Maeterlinck est d'un art puissant et sensible; je le souhaiterais à sa place sur une grande scène; c'est une forme nouvelle, profondément émouvante du tragique humain au théâtre⁵. »

Les Aveugles eurent un succès moins général. La pièce fut jouée pour la première fois au Théâtre d'Art le premier décembre 1891, en même temps que *Le Concile Féérique* de Laforgue et le *Théodat* de Rémy de Gourmont. Elle n'eut pas le grand succès de *L'Intruse*. Pour la commenter, les critiques mêlèrent louanges et reproches. C'est ce que nous remarquons dans la chronique de Jules Lemaître : « Pour peu qu'on y mette de bonne volonté, l'effet de malaise, d'inquiétude et de terreur est indicible. Je regrette seulement que l'acte dure un quart d'heure de trop, et que la mise en scène ait paru assez maladroite l'autre soir... A vrai dire ce sont là

(2) *Figaro*. Vendredi 22 mai 1891.

(3) *Mercure de France*. Juillet 1891.

(4) *La Plume*. Mai 1891.

(5) *L'Echo de Paris*. 23 mai 1891.

des effets assez limités. Bien qu'il n'ait écrit encore que quatre ou cinq petits drames, Maurice Maeterlinck se répète déjà et *Les Aveugles* ne sont qu'une variation sur le thème de *L'Intruse*⁶. »

Les soirées du *Théâtre d'Art* et de *L'Œuvre* étaient pour les « jeunes » une occasion de combattre pour leurs idées. Le public, comme il arrive toujours, était divisé. La chronique de M. L. Bertin, lors de la présentation de *Pelléas et Mélisande* est à cet égard très instructive. Il nous dit que la pièce avait été avant son apparition sur la scène, l'objet d'ardentes polémiques. Le public n'était pas indifférent; surexcitée par une grande réclame, la curiosité des spectateurs se trouvait à son comble.

« A cet égard, le public était curieux à observer avant le lever du rideau. D'un côté, les fervents, les idolâtres, les fanatiques, ceux qui faisant bon marché de tout le théâtre antique, consentant à peine à reconnaître quelque talent à Shakespeare et à nos auteurs nationaux... déclaraient bien haut que le nouveau drame du poète gantois était une pure merveille et traitaient d'ignares, de belîtres et de grimauds ceux qui se permettaient d'émettre un avis opposé. A côté de ces admirateurs à outrance se trouvaient, *en moins grand nombre, il est vrai*, ceux qui persistaient à déclarer que le théâtre de M. Maurice Maeterlinck offrait un certain intérêt de curiosité, mais ne valait pas tant de bruit; car, ayant pour caractéristique l'obscurité, son développement ne pourrait aller bien loin dans cette forme d'art, où la clarté et la précision sont des qualités essentielles⁷. »

Ce sont les deux points extrêmes de l'opinion, ces deux groupes qui, par leur opposition, maintiennent un bruit de querelle autour des œuvres qui rompent avec les formules acceptées du moment. Il est intéressant à noter que le phénomène s'est produit dans le cas de Maeterlinck, mais ce qui

(6) Le Journal des Débats. 12 décembre 1891.

(7) Le Journal. 18 mai 1893.

est encore plus intéressant, c'est que ces drames s'imposaient à un autre groupe, plus sensé, qui jugeait plus sereinement, qui savait signaler les défauts et admirer les beautés.

Après *L'Intruse*, c'est *Intérieur* qui a eu l'effet le plus heureux sur le public. « L'œuvre a produit une émotion considérable, le succès a été le plus sincère et le plus vraiment spontané du monde », dit Camille Mauclair dans la *Revue Encyclopédique*⁸. Jules Lemaître constatait : « *Intérieur...* a paru presque aussi saisissant à la scène que dans le livre et ce n'est pas peu dire⁹. »

Dans ces commentaires, il y a un point qui mérite de retenir notre attention, car il peut nous expliquer en partie pourquoi les pièces de Maeterlinck eurent un succès que les autres ne connurent pas. Beaucoup de ceux qui en ont parlé affirment le caractère *dramatique* de ce théâtre. Il supportait l'épreuve décisive de la scène, ce qui n'était pas le cas pour les autres œuvres qui pouvaient intéresser à la lecture, comme œuvres littéraires, mais qui n'étaient pas *jouables*.

Un détail nous montrera que le tempérament dramatique était un des traits spontanés de la personnalité de Maeterlinck. Dans son œuvre philosophique nous retrouvons souvent la tendance caractéristique du tempérament dramatique de voir les choses en action plutôt qu'en discours. Dans le développement de ses idées, il ne se tient pas à faire une narration. Il introduit des personnages, il ébauche un petit drame dans lequel l'idée est rendue vivante parce qu'elle est *agissante*. En voici quelques exemples : Maeterlinck est en train d'exposer l'idée qu'en l'homme existe une bonté invisible, mais effective. Pour nous la faire connaître, il ne la décrit pas; il la personnifie :

« ...notre bonté secrète n'a jamais franchi jusqu'ici les portes silencieuses de notre âme. *Elle vit en nous comme une prisonnière* à qui l'on a défendu d'approcher des barreaux.

(8) *Revue Encyclopédique*. 15 avril 1895.

(9) *Le Journal des Débats*. 17 mars 1895.

Du reste, il ne faut pas qu'elle en approche. Il suffit qu'elle soit là. Elle a beau se cacher, dès qu'elle lève la tête, qu'elle déplace un anneau de ses chaînes ou qu'elle ouvre la main, la prison s'illumine, les soupiraux s'entr'ouvrent à la pression des clartés intérieures, il y a tout à coup un abîme plein d'anges agités entre les paroles et les êtres, tout se tait, les regards se détournent un instant et deux âmes s'embrassent en pleurant sur le seuil...¹⁰ »

Quand il parle de la sagesse, il met en scène des personnages, des sages, et c'est surtout à travers leurs actions que nous arrivent les notions morales qui constituent le fond de sa pensée. Ce sont parfois des personnages historiques dans lesquels il fait vivre ses idées :

« Placez Socrate et Jésus-Christ au milieu des Atrides, et l'Orestie n'aura pas lieu aussi longtemps qu'ils se trouveront dans le palais d'Agammenon; et s'ils se fussent assis sur le seuil des demeures de Jocaste, Œdipe n'eût pas songé à se crever les yeux¹¹. »

Le plus souvent ce sont des figures que sa propre imagination anime. Pour expliquer le rôle qu'il assigne à la raison, il dessine tout un drame, avec des péripéties et des luttes. Il voit notre vie morale, comme un palais dans les souterrains duquel sommeillent les forces instinctives de l'être. Au seuil de la porte qui y conduit, la raison s'assoit, sa lampe à la main. La vie obscure continue derrière elle, mais elle ne s'en inquiète pas, attentive seulement à son devoir de maintenir la flamme aussi claire et forte que possible. Tant que dans les caves ne s'agitent que des instincts inférieurs, elle n'hésite pas. Mais quand s'éveillent des forces supérieures et mystérieuses qui demandent à passer, elle ne sait que faire. Si elle n'a pas encore appris qu'elle n'était pas seule au monde

(10) Maurice Maeterlinck. *Le Trésor des Humbles*. P. 207.

(11) Maurice Maeterlinck. *La Sagesse et la Destinée*. P. 40.

et que les autres puissances ont droit à pénétrer dans le palais, elle se troublera, elle refermera les portes :

« et si jamais elle se résout à les rouvrir, elle ne retrouve qu'une poignée de cendres légères au bas des marches sombres. Mais si sa force ne tremble pas, parce que tout ce qu'elle n'a pu apprendre lui a du moins enseigné qu'aucune lumière n'est dangereuse, que dans la vie de la raison on peut risquer la raison même dans une clarté plus grande, d'ineffables échanges auront lieu, de lampe à lampe, sur le seuil. Des gouttes d'une huile inconnue se mêleront avec l'huile de la sagesse humaine, et quand les blanches étrangères seront passées, la flamme de sa lampe, à jamais transformée, s'élèvera plus haute, plus puissante et plus pure entre les colonnes du porche agrandi ¹². »

Cette façon de voir les idées incarnées en des personnages, de les voir en action se retrouve encore dans *Le Temple Enseveli*. Maeterlinck y étudie le problème de la justice dans l'âme humaine et il le conçoit d'une façon dramatique.

« Dans le cœur de celui qui commet une injustice se joue un *drame* ineffaçable, qui est *le drame* par excellence de la nature humaine, et ce drame est d'autant plus dangereux, d'autant plus funeste, que l'homme est plus grand et qu'il sait plus de choses¹³. »

De pareille manière, dans les jeux du hasard il voit un conflit. L'événement propice ou funeste se dresse sur notre route, la barre entièrement. Il est indifférent, il ne s'occupe pas de nous. C'est nous qui nous approchons de lui et qui devons le fuir ou l'affronter. Alors un troisième personnage apparaît sur la scène : notre « hôte inconnu ». L'événement peut être néfaste, mais si notre « hôte » est avisé, s'il sait se faire entendre, le malheur nous épargnera. Mais qu'il ait une défaillance, le drame tourne à la tragédie.

A travers tout l'essai sur *La Chance* les exemples se mul-

(12) Ibid. P. 86.

(13) Maurice Maeterlinck. *Le Temple Enseveli*. P. 38.

tiplient. Même les termes dont il se sert rappellent le théâtre. Un de ses amis, nous dit-il, qui a ses mêmes idées sur ces problèmes, lui en a parlé. Commentant ses paroles, Maeterlinck dit :

« Il est probable aussi qu'il y a beaucoup de vrai dans sa *mise en scène* de l'inconscient⁽¹⁴⁾. »

On pourrait encore trouver d'autres exemples, car ils abondent dans l'œuvre philosophique de Maeterlinck. Mais ce serait à la fois fastidieux et inutile. Ceux que nous avons cités suffisent à démontrer un point très intéressant et qui nous aide à comprendre en partie pourquoi Maeterlinck réussit où d'autres échouèrent. Il y a chez lui une tendance à voir les choses en action, à se les représenter sous un aspect de lutte, de conflit. Ses pièces ne sont pas seulement — comme c'est le cas pour la plupart de ceux qui ont fait du théâtre symboliste — un effort conscient pour réaliser scéniquement une doctrine littéraire. Elles sont la manifestation spontanée d'un **tempérament**.

(14) Ibid. P. 272.

Le premier théâtre

Ce que nous appelons le premier cycle de la production maeterlinckienne comprend les œuvres qui s'échelonnent de *La Princesse Maleine* à *La Mort de Tintagiles* : de 1889 à 1894. Une forte unité relie les œuvres de cette période, unité qui est visible autant dans la forme que dans le fond. Elle tient à ceci : tout ce théâtre de Maeterlinck n'est que la réalisation dramatique d'une certaine conception philosophique. Son esthétique se trouve ainsi étroitement liée à son éthique. Il est donc utile de se demander quels sont les principes généraux de celle-ci, surtout, ceux qui peuvent intéresser le théâtre.

Maeterlinck affirme dès le début de sa carrière littéraire et avec une intime, profonde et sincère conviction, cette idée que tout, dans l'homme et hors de l'homme, est mystère. En 1891, il écrivait :

« Ce qu'il y a de plus étrange en l'homme, c'est sa sagesse occulte. En tout ce qu'il dit, il dit autre chose que ce qu'il dit; en tout ce qu'il fait, il fait autre chose que ce qu'il fait, et lorsqu'il prie, il fait autre chose que sa prière. Toutes ses actions, toutes ses paroles, toutes ses pensées, toutes ses prières ont des sœurs étranges et lumineuses, qu'il n'a jamais vues, mais auxquelles il pense toujours... *On vit ainsi sur un énorme sous-entendu*, et il semble que l'on sache au fond de soi que les poètes, les prophètes et les sages qui venaient annoncer qu'ils allaient parler exclusivement de ce *sous-entendu* et l'expliquer, n'y ont même pas fait allusion¹. »

(1) Maurice Maeterlinck, *Menus Propos*, La Jeune Belgique, 1891.

La raison qui nous sert à percevoir l'intelligible, ne nous est plus d'aucun secours quand il s'agit d'entrer en relations avec le monde occulte. Le poète, comme le mystique, a recours à une autre faculté : l'intuition.

Maeterlinck affirme à plusieurs reprises dans *Le Trésor* sa foi dans cet organe subtil. « Parce que nous aimons avant tous *les maîtres de la raison ordinaire*, Kant, Spinoza, Schopenhauer et quelques autres, ce n'est pas un motif pour repousser les maîtres *d'une raison différente* qui est fraternelle, elle aussi, et qui sera peut-être notre raison future... Nous possédons *un moi plus profond et plus inépuisable* que *le moi des passions ou de la raison pure*... Il y a autre chose que l'esprit, et ce n'est pas l'esprit qui nous allie à l'univers. Il est temps qu'on ne le confonde plus avec l'âme. Il ne s'agit pas de ce qui se passe entre nous, mais de ce qui a lieu *en nous, au-dessus des passions et de la raison*². »

Il s'ensuit naturellement de ceci que la parole, qui est le langage de la passion et de la raison, ne sert plus à traduire les relations des âmes entre elles ou d'une âme avec l'univers spirituel.

« Il ne faut pas croire que la parole serve jamais aux communications véritables entre les êtres. Les lèvres ou la langue peuvent représenter l'âme de la même manière qu'un chiffre ou un numéro d'ordre représente une peinture de Memlinck, par exemple³. »

Puisque le langage usuel se montre insuffisant, Maeterlinck recherche un autre moyen d'expression qui puisse atteindre ce à quoi la parole n'arrive jamais. Ce « grand révélateur des profondeurs de l'être », c'est le silence. « Toute agitation d'un esprit sur ses gardes devient même un obstacle à la seconde vie qui vit dans ce secret; et pour savoir ce qui existe réellement, il faut cultiver le silence entre soi, car ce

(2) Maurice Maeterlinck. *Le Trésor des Humbles*. P. 147.

(3) Ibid. P. 10.

n'est qu'en lui que s'entr'ouvrent un instant les fleurs inattendues et éternelles... Les âmes se pèsent dans le silence, comme l'or et l'argent se pèsent dans l'eau pure, et *les paroles que nous prononçons n'ont de sens que grâce au silence où elles baignent*⁽⁴⁾. »

Cette exaltation de la vertu du silence a une autre raison plus intime, qui tient à la nature même du poète. Gérard Harry, qui a connu de très près Maeterlinck, a fait une intéressante étude sur l'œuvre de l'écrivain belge. Nous trouvons dans le livre de Harry ce détail : Maeterlinck a toujours montré « une timidité presque farouche et une passion hautaine de la méditation solitaire... Lorsqu'ayant devêtu pour toujours l'insupportable robe de l'avocat bavard, il alla passer à Paris la saison littéraire d'où il devait rapporter ses *Serres Chaudes*... son *silence* étonna, puis impressionna les poètes parmi lesquels il se mouvait⁽⁵⁾. »

Nous avons glané ces idées générales du Trésor dans le but de démontrer que c'est sur elles que se fonde la conception dramatique de Maeterlinck. Elles sont intéressantes en soi, pour qui voudra étudier la pensée philosophique de l'écrivain. Nous ne nous attacherons qu'à examiner l'application esthétique qu'il a faite de ces notions. Il convient de remarquer que, comme la plupart des vrais créateurs, Maeterlinck a d'abord *réalisé* et ensuite *exposé théoriquement*. Ses pièces théâtrales précèdent l'essai sur *Le Tragique Quotidien*, qui contient l'essentiel de sa doctrine dramatique, telle qu'il la conçoit à cette époque et qui ne parut qu'en 1894, au *Figaro*. Nous pouvons intervertir l'ordre et examiner les théories de l'artiste, ce qui nous permettra de mieux comprendre le caractère de ses drames.

L'idée du « sous-entendu » énorme sur lequel nous vivons et encore cette autre idée qu'il y a dans notre conscience d'autres zones que celles de la raison ou des passions se retrou-

(4) Ibid. P. 23.

(5) Gérard Harry. La Vie et l'œuvre de Maurice Maeterlinck. P. 15.

vent dans cette affirmation de Maeterlinck : « Il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures. Il est facile de le sentir, mais il n'est pas aisé de le montrer, parce que ce tragique essentiel *n'est pas simplement matériel ou psychologique*. Il ne s'agit plus ici de la lutte déterminée d'un être contre un être, de la lutte d'un désir contre un autre désir ou de l'éternel combat de la passion et du devoir. Il s'agirait plutôt de faire voir l'existence d'une âme en elle-même, *au milieu d'une immensité*, qui n'est jamais inactive⁶. »

Voilà donc quelle est la première conséquence pour le théâtre des idées que nous avons entendu Maeterlinck exprimer : l'art dramatique délaissera les sujets traditionnels, les sources usuelles de son inspiration pour en chercher d'autres dans ce monde inconnu de « l'âme », dans le mystère de la vie en soi, dans le royaume de l'inconscience auquel la littérature de ce temps abordait avec enthousiasme.

La poésie dramatique, ainsi conçue, aura un grand rôle moral et social. Le spectacle usuel qui se déroule sur la scène ne peut pas contenter Maeterlinck.

« J'étais venu » dit-il, « dans l'espoir de voir mes jours *rattachés à leurs sources et à leurs mystères* par des liens que je n'ai l'occasion ni la force d'apercevoir à tout instant. J'étais venu dans l'espoir d'entrevoir un instant la beauté, la grandeur et la gravité de mon humble existence quotidienne⁷. »

C'est le même rôle d'initiation aux vérités supérieures qu'Edouard Schuré assignait au spectacle dramatique quand il écrivait dans la Préface de son *Théâtre de l'Âme* : . . .

« Le théâtre, ce miroir de la vie, est un mouleur formidable de l'âme des foules et même de l'âme de l'élite.... Placez à son centre l'âme consciente avec tous ses pouvoirs, faites

(6) Ibid. P. 161.

(7) Ibid. P. 167.

rayonner à son foyer incandescent la divine Psyché, déployez ses ailes, et le théâtre sera le miroir de la vie meilleure, l'éducateur du peuple, *initiateur qui conduit l'homme à travers la forêt de la vie et les mirages du rêve aux sommets des plus hautes vérités.*⁸

Maeterlinck élimine donc du théâtre l'action, et non seulement celle qui sert à des aventures extérieures, mais encore celle qui reste intérieure, et surgit des conflits passionnels. L'action supprimée, il ne reste plus aux personnages qu'un rôle passif. Voici en effet, comment le dramaturge conçoit le héros idéal :

« Il m'est arrivé de croire qu'un vieillard assis dans son fauteuil, attendant simplement sous la lampe, écoutant sous sa conscience toutes les lois éternelles qui règnent autour de sa maison, interprétant sans le comprendre ce qu'il y a dans le silence des portes et des fenêtres et dans la petite voix de la lumière, subissant la présence de son âme et de sa destinée, inclinant un peu la tête sans se douter que toutes les puissances de ce monde interviennent et veillent dans la chambre comme des servantes attentives, ignorant que le soleil lui-même soutient au-dessus de l'abîme la petite table sur laquelle il s'accoude, et qu'il n'y a pas un astre du ciel ni une force de l'âme qui soient indifférents au mouvement d'une paupière qui retombe ou d'une pensée qui s'élève, il m'est arrivé de croire que *ce vieillard immobile* vivait, en réalité, d'une vie plus profonde, plus humaine et plus générale que l'amant qui étouffe sa maîtresse, le capitaine qui remporte une victoire ou l'époux qui venge son honneur.⁹

L'action supprimée, les personnages réduits à l'immobilité, le drame cherche la source de sa beauté dans les paroles. Le dialogue deviendrait ainsi l'élément principal de l'œuvre. Bien entendu, il ne s'agit plus du dialogue usuel. Rappelons-

(8) Edouard Schuré, *Le théâtre de l'Ame* ; p. 11.

(9) Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des Humbles* ; p. 169.

nous ce que Maeterlinck a dit de son incapacité à rien traduire de la vie véritable.

« Il s'agirait plutôt de faire entendre, par dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée¹⁰.

Ce dialogue doit exister dans l'œuvre à côté de l'autre, indispensable pour donner au drame une certaine consistance. Mais ce dernier doit être réduit autant que possible au profit du premier.

« On peut même affirmer que le poème se rapproche de la beauté et d'une vérité supérieure dans la mesure où il élimine les paroles qui expliquent les actes pour remplacer par des paroles qui expliquent non pas ce qu'on appelle un « état d'âme », mais je ne sais quels efforts insaisissables et incessants des âmes vers leur beauté et vers leur vérité¹¹. »

Ce n'est pas seulement par souci esthétique que Maeterlinck préconise cette sorte de dialogue, mais aussi par un souci de *vérité*. Dans la vie même, quand on a à dénouer par des paroles une situation critique, ce ne sont pas celles qu'ont dit ou celles qu'on écoute qui comptent le plus. C'est ce que disent les forces mystérieuses de l'âme qui décide tout ; c'est là le dialogue dont l'artiste doit faire entendre l'écho. Dans cette ambition, Maeterlinck a un devancier qu'il reconnaît et devant lequel il s'incline avec admiration : le grand dramaturge norvégien, Henrik Ibsen. C'est à propos de son drame *Solness le Constructeur*, que le poète belge conçut d'abord l'essai qui dans le *Trésor* porte le titre que nous savons : *Le Tragique Quotidien*. Dans son drame, Ibsen a tenté de mêler dans une même expression le dialogue intérieur et extérieur. C'est justement ce que Maeterlinck tentera de faire dans quelques-unes de ses pièces. Nous aurons à nous en occuper plus tard.

Nous avons vu que Maeterlinck s'est montré de bonne

(10) Ibid., p. 162

(11) Ibid., p. 174.

heure tout pénétré du sens du mystère universel. D'abord, à constater l'énormité de ce mystère le poète se sent impuissant et abattu devant lui. Son ambition irréalisable de le pénétrer fait naître en lui le désespoir, le pessimisme, l'accablement. C'est l'état spirituel que révèle le recueil des *Serres Chaudes*, paru en 1889. La tristesse de l'âme et sa lassitude sont rendues d'une manière émouvante :

*« Mon âme en est triste à la fin;
Elle est triste enfin d'être lasse,
Elle est lasse enfin d'être en vain
Elle est triste et lasse à la fin,
Et j'attends vos mains sur ma face.*

*Et j'attends enfin leurs remèdes
Pour ne pas mourir au soleil,
Mourir sans espoir au soleil!
J'attends qu'ils lavent mes yeux tièdes
Où tant de pauvres ont sommeil!*

*Où tant de cygnes sur la mer,
De cygnes errants sur la mer,
Tendent en vain leur col morose!
Où le long des jardins d'hiver
Des malades cueillent des roses! »*

Quelquefois, un rayon d'espoir brille, mais si faiblement qu'il ne parvient pas à éclairer cette atmosphère de maladie.

*« Moi, j'attends un peu de réveil,
Moi, j'attends que le sommeil passe,
Moi, j'attends un peu de soleil
Sur mes mains, que la lune glace!¹² »*

(12) Maurice Maeterlinck. *Serres Chaudes* ; p. 48 et 27.

La poésie lyrique se prêtait admirablement à traduire ces accents d'une langueur malade. Mais le drame exigeait autre chose. Avec son instinct sûr de dramaturge, Maeterlinck s'avisa bientôt qu'il lui fallait une interprétation du mystère capable d'être rendue sous une forme agissante, dramatique.

« La haute poésie », a-t-il écrit dans la préface de son Théâtre, « se compose de trois éléments principaux : d'abord la beauté verbale, ensuite la contemplation et la peinture passionnées de ce qui existe réellement autour de nous et en nous-mêmes, c'est-à-dire la nature et nos sentiments, et enfin, enveloppant l'œuvre entière et créant son atmosphère propre, l'idée que le poète se fait de l'inconnu dans lequel flottent les êtres et les choses qu'il évoque, du mystère qui les domine et les juge et qui préside à leurs destinées. Il ne me paraît pas douteux que ce dernier élément soit le plus important¹³. »

Le poète lyrique peut rester un « théoricien de l'inconnu », mais cela n'est pas loisible au poète dramatique. « Il est obligé de faire descendre dans la vie réelle, dans la vie de tous les jours, l'idée qu'il se fait de l'inconnu¹⁴. »

Quelle est cette idée chez Maeterlinck ? Dès sa première page publiée, le petit récit *Le Massacre des Innocents*, elle se manifeste telle que les drames la révéleront un peu plus tard. Le conte est très simple ; des soldats espagnols entrent dans un petit village flamand, enlèvent tous les enfants et les tuent sous les yeux des parents. Le chef des Espagnols est un vieillard à barbe blanche, qui se tient pendant toute la scène du massacre dans une effrayante immobilité. Il ne communique avec personne, et ne comprend pas la langue des paysans.

Le symbolisme est clair : ce vieillard impassible devant lequel sont sacrifiés les innocents, c'est la fatalité, mystérieuse, muette, imperturbable. Les soldats sont ses servants, les exécuteurs de sa volonté, les événements malheureux. Les

(13) Maurice Maeterlinck. Théâtre ; p. 15.

(14) Ibid., p. 17.

paysans, devant cette puissance avec laquelle il n'y a pas moyen de s'entendre, demeurent hébétés, dans une passivité absolue. Ils attendent et contemplent les soldats « pour voir ce qu'ils allaient faire ». Et quand les messagers du malheur veulent entrer dans une maison « on leur ouvrit à l'instant pour les apaiser¹⁵. »

Nous avons donc, dans ce conte, les éléments essentiels de la conception de Maeterlinck : le mystère impénétrable des puissances de l'inconnu, l'impuissance effrayée de l'homme devant leur malveillance.

C'est ce que nous retrouverons dans toutes les pièces du premier théâtre.

« On y a foi à d'énormes puissances, invisibles et fatales, dont nul ne sait les intentions, mais que l'esprit du drame suppose malveillantes, attentives à toutes nos actions, *hostiles au sourire, à la vie, à la paix, au bonheur*¹⁶. »

La servante la plus active de ces forces inconnues est la mort, et c'est elle que Maeterlinck fera descendre dans le drame.

« Cet inconnu prend le plus souvent, la forme de la mort. La présence infinie, ténébreuse, hypocritement active de la mort remplit tous les interstices du poème¹⁷. »

Autrefois, c'est sous le visage de l'amour que l'inconnu intervient dans le drame. Mais il est aussi fatal à l'homme et il sert son maître en entraînant les créatures à leur destruction. Le théâtre de Maeterlinck, à cette époque, apparaît donc comme le poème de la fatalité et de l'effroi. Examinons quelles variations Maeterlinck tire de ce thème unique.

(15) Maurice Maeterlinck. *Le Massacre des Innocents*. La Pléiade. Mars 1886.

(16) Maurice Maeterlinck. *Théâtre* ; Vol. I p. 9.

(17) Ibid., p. 10.

Les drames de la mort

L'amour et la mort sont, dans le théâtre de Maeterlinck, les deux bras que la Fatalité étend pour saisir ses victimes. C'est toujours l'une ou l'autre de ces deux puissances qui plane sur l'œuvre et la domine. Dans ce sens on peut dire qu'il y a deux groupes de pièces dans ce premier théâtre maeterlinckien — celles que nous pouvons appeler les drames de la mort, et les drames de l'amour. Dans le premier groupe se placent *L'Intruse*, *Les Aveugles*, *Les Sept Princesses*, *Intérieur* et *La Mort de Tintagiles*. Le deuxième réunit *Pelléas et Mélisande* et *Alladine et Palomides*. *La Princesse Maleine*, l'œuvre des débuts de Maeterlinck, peut être considérée tantôt dans l'un, tantôt dans l'autre, car les deux sujets y apparaissent, quoique le thème de la mort prédomine. Nous examinerons d'abord les drames de la mort où Maeterlinck réalise le mieux ses théories d'un théâtre statique. Pour trois de ces drames — *L'Intruse*, *Les Aveugles*, *Intérieur* — il a choisi la même situation générale. Il nous présente un groupe de personnes ou une famille dans laquelle la mort s'introduit et s'installe. Le fond est le même, ce qui varie, c'est la forme imaginée pour le réaliser, et c'est là que se trouve l'intérêt de chaque drame.

Dans *L'Intruse*, l'auteur veut nous donner la sensation d'une présence étrangère qui rôde autour de la maison, qui y pénètre et dont plusieurs signes trahissent le passage. Il est intéressant de remarquer le caractère de ces signes. Maeterlinck n'a pas recours au merveilleux allégorique que les

poètes ont tant employé pour de pareils sujets. Il n'y a non plus rien de macabre dans les moyens par lesquels nous percevons la visite de l'Intruse. C'est d'abord un moyen que nous pourrions appeler *physique*. Par des *bruits* ou même par le silence absolu, l'inquiétude s'insinue dans les esprits. Voyons comment. La famille dont il s'agit — grand-père, oncle, et trois filles — se trouve réunie dans une salle du château à côté de la chambre où repose la mère. Celle-ci a été gravement malade, mais elle semble aller mieux et tous la croient hors de danger. C'est pourquoi, ce soir, ils peuvent se réunir sous la lampe familiale, tranquillement et sans crainte. Leurs propos sont d'une parfaite banalité qui révèle la détente de leurs esprits. Cependant, il y a quelqu'un qui n'est pas tout à fait rassuré. C'est le vieux grand-père aveugle, qui exprime à plusieurs reprises son inquiétude.

Les fenêtres de la salle où ils se tiennent donnent sur le jardin et l'on entend le chant des rossignols. Tout à coup les oiseaux se taisent et un grand silence se fait. Une explication s'impose à tous : quelqu'un est entré. Mais l'une des filles qui regarde par les vitres, n'aperçoit personne, malgré les signes d'agitation qu'elle remarque dans le jardin : « les cygnes ont peur » et ils se sauvent vers l'autre rive. L'oncle est sûr que c'est sa sœur qui est entrée. Il l'appelle, mais n'obtient pas de réponse. Le « silence de mort » demeure impliqué et par là inquiétant. C'est le premier signe révélateur de l'approche de l'Intruse.

Ce sont après des *bruits* nettement perçus et que les personnages écoutent avec une attention si intense que toutes leurs facultés semblent se concentrer dans le sens de l'ouïe. Il leur semble que quelqu'un est entré dans la maison.

« L'oncle. — Elle est là! avez-vous *entendu* ?

Le père. — Oui, quelqu'un est entré par les souterrains.

L'aïeul. — J'ai *entendu* marcher lentement.

Le père. — Elle est entrée très doucement. »

Comme auparavant, on est sûr que c'est la sœur attendue qui est arrivée à la fin; on se réjouit; la tension diminue. Mais la personne tarde à monter; le père appelle la servante pour savoir à quoi s'en tenir.

« *L'aïeul.* — J'entends déjà du bruit dans l'escalier.

Le père. — C'est la servante qui monte.

L'aïeul. — Il me semble qu'elle n'est pas seule.

Le père. — Elle monte lentement...

L'aïeul. — J'entends les pas de votre sœur !

Le père. — Je n'entends, moi, que la servante¹. »

La servante explique que c'était elle qui avait fermé la porte d'en bas qu'inexplicablement elle avait trouvée ouverte. Tandis qu'elle est là, le père perçoit distinctement un bruit comme si l'on poussait la porte de la chambre. Il croit que c'est la servante, mais elle fait remarquer qu'elle se tient à quelques pas de la porte et ne peut pas la toucher.

Les bruits ont aussi une grande importance dans la scène finale de la pièce. Maeterlinck tire un grand profit de l'ouïe excessivement fine de l'aïeul aveugle. Au milieu du silence, il entend les feuilles qui tombent sur la terrasse, le baiser que les sœurs se donnent pour se réconforter, le mouvement des mains que l'une d'elles a jointes, le tremblement de leurs corps transis de peur. Dans la vie normale, on ne perçoit pas de tels bruits, ils sont trop faibles et le fait que l'aïeul puisse les saisir et les rendre pour ainsi dire, sensibles, contribue à créer une atmosphère étrange, à nous faire sentir transportés dans un autre monde loin du réel. C'est le même effet que Maeterlinck obtiendra dans *Les Aveugles* avec plus d'intensité. Là tous les personnages sont privés de la vue et ils ne communiquent avec le monde extérieur que par le sens de l'ouïe. Ils entendent le vent entre les arbres, les feuilles mortes, les

(1) Maurice Maeterlinck. Théâtre. Vol I., p. 247.

bruits de la forêt qui, ainsi commentés prennent une vie bizarre.

C'est encore par des bruits que le dénouement du drame dans *L'Intruse* est suggéré. La famille a continué sa veillée sous la lampe. Minuit sonne, et au dernier coup, on entend vaguement un bruit comme quelqu'un qui se lèverait en toute hâte. Les personnages constatent, avec une angoisse affolée, que nul d'entre eux ne s'est levé. Tout à coup on entend le vagissement d'épouvante du petit enfant, le dernier venu au sein de la famille. Ils vont pour voir ce qui le fait pleurer, quand on entend courir à pas précipités et sourds dans la chambre de gauche; ensuite, il y a un silence de mort. Pendant toute la pièce pas une rumeur n'était sortie de cette chambre; cette brusque rupture de la consigne du silence est du plus haut effet. Comme les protagonistes du drame, nous devinons que quelque chose de grave vient de se passer. Pendant un moment tous s'immobilisent dans une muette terreur, jusqu'à ce que la porte s'ouvre et qu'une sœur de charité paraisse sur le seuil et fasse le signe de la croix pour annoncer que la mère est morte. De tout le drame qui s'est passé derrière la porte close, rien ne nous est parvenu que ces bruits. Ils suggèrent le geste final de *L'Intruse* sans le montrer, en faisant un appel à notre imagination déjà travaillée par les impressions reçues auparavant.

A ce moyen physique que l'auteur emploie pour suggérer une présence inconnue, s'ajoute un moyen psychologique. Ce sont les pressentiments qui agitent l'aïeul aveugle et qui augmentent l'atmosphère d'inquiétude. Maeterlinck nous montre alors l'action de cette faculté de notre âme que nous appelons *l'intuition*. Les yeux matériels du grand-père sont fermés, mais celui-ci voit quelque chose qui échappe aux autres. Partout il perçoit des signes troublants : les voix du père, de la fille, lui semblent changées, il y discerne une note de peur; il sent qu'ils sont pâles et inquiets. Bien qu'aucun bruit ne le trahisse plus, il sent qu'au milieu d'eux il y a quelqu'un. Il crée

autour de lui une atmosphère hallucinée où le moindre détail prend une signification étonnante. Les efforts des autres personnes pour le calmer ne parviennent qu'à l'agiter davantage, et tantôt il les accuse de lui cacher la vérité, tantôt il les implore d'avoir pitié de sa triste condition, tantôt il affirme que ce sont eux qui ne voient pas. Un effet naturel se produit : l'inquiétude du grand-père, en grandissant, se communique aux autres. Ils éprouvent à leur tour une angoisse qui serre leurs cœurs et les empêche de parler. Maeterlinck se fonde ici sur un fait psychologique : le pouvoir de transmission et de contagion qu'ont l'inquiétude et la peur. L'angoisse monte lentement comme une vague sombre, et c'est ainsi que l'auteur obtient la progression dramatique dans un drame par ailleurs immobile.

Ce qui nous fait surtout admirer l'art de Maeterlinck dans son développement du thème de la mort, c'est qu'il a évité la banalité des images usuelles en les substituant à d'autres d'une énorme puissance suggestive. Nous ne trouvons qu'une seule exception, qu'un seul moment où il ait eu recours aux allégories usées. C'est quand au milieu du dialogue le bruit d'une faux qu'on aiguise au dehors se fait entendre. On a soin d'expliquer que c'est le jardinier qui fauche, même si c'est nuit, parce que le jour suivant est dimanche et que l'herbe est très haute. Malgré cela, l'image fâcheusement macabre du squelette armé d'une faux passe devant nos yeux et met comme une note discordante dans l'harmonie que l'auteur avait réussie à créer. Mais c'est là une exception et dans tout le reste du drame sans qu'on ait eu même besoin de parler de l'Intruse, nous la sentons passer. Elle nous frôle et nous ressentons jusqu'aux os le frisson de sa présence. C'est par là que Maeterlinck a renouvelé le thème et qu'il a réussi à nous donner « un frisson nouveau. »

Pour le constater et faire mieux ressortir son originalité, nous n'avons qu'à comparer ce qu'il a fait avec d'autres pièces contemporaines qui s'inspirent du même sujet. Voyons par

exemple *La Dame à la Faulx* de Saint Pol Roux, publiée en 1896. Il s'agit aussi de nous présenter la grande faucheuse s'acharnant sur des vies humaines. Mais la conception générale de l'œuvre est bien plus ambitieuse que chez Maeterlinck. L'auteur a voulu, selon sa propre expression, extérioriser « une tragédie intérieure » en « larges fresques d'Epinal². » Le drame est trop compliqué et trop long pour que nous puissions tenter d'en donner une idée complète ici, ce qui, d'ailleurs, serait sans intérêt. Nous nous bornerons à noter les principales images dont l'auteur se sert pour présenter le protagoniste de sa pièce : la « *Dame à la Faulx* ».

Remarquons que cette désignation même reprend l'ancienne image. C'est sous cette même forme que le poète la voit d'abord. Elle ne s'est pas encore montrée, mais on parle d'elle et elle occupe tous les esprits qui la conçoivent comme

*« La Faucheuse d'os
Aux prunelles d'ivoire
Qui d'un coup féroce
Abat gloire et beauté,
Laideur et pauvreté,
Faucheuse d'os
Dont la lame glacée
Tranche la forme et la pensée
Faucheuse d'os
Qui fera tout descendre
En le gouffre de cendre
Où triomphent les vers,*

Tout jusqu'au fier soleil qui fait le paon sur l'univers³. »

Quand elle se montre, c'est sous une forme tout aussi macabre : celle d'une « vieille au long col de vautour, osseuse et recroquevillée à croire un squelette dans un sac ». Dans son

(2) St. Pol Roux. *La Dame à la Faulx* ; p. 9

(3) *Ibid.*, p. 75

« visage de parchemin », « ardent deux prunelles d'une flamme insolite⁴ ». Plus tard, pour mieux accomplir son dessein de vengeance et son désir de s'emparer du protagoniste, Magnus, elle assume la forme d'une femme dont l'extraordinaire beauté a quelque chose de surnaturel. Elle se montre au jeune homme, l'attire et le fascine, mais se refuse toujours à lui. Complètement sous son charme, Magnus se sépare de tout ce qui comptait pour lui dans la vie, et il se donne entièrement à elle, qui se montre alors, telle qu'elle est vraiment, maintenant qu'elle est sûre de son pouvoir sur lui.

Le drame est entièrement opposé à la sobriété de l'acte de Maeterlinck. Le poète nous présente la mort d'abord sous une figure pour laquelle il n'a fait qu'emprunter tous leurs éléments aux allégories traditionnelles, et ensuite sous l'apparence d'une beauté extraordinaire, qui ne nous donne vraiment pas l'impression de ce qu'elle est censée représenter. Quelques scènes font un grand effet, mais c'est plutôt sur nos nerfs que l'auteur joue. Nous nous trouvons entraînés dans un tourbillon d'images terribles ou grotesques, de cavalcades, de processions dans les rues. C'est un vrai cauchemar d'où nous sortons sans une impression précise, sans qu'après l'effet d'horreur physique, nous sentions que notre sensibilité ait été intimement touchée.

Beaucoup plus sobre, mais beaucoup plus froid aussi est le drame « cérébral » de Rachilde, *Madame la Mort*, joué sur la scène du Théâtre d'Art, le 20 mars 1891, deux mois donc, avant *L'Intruse*. Le sujet est toujours le même : la visite de la mort. Pour la présenter, Rachilde a eu une invention assez intéressante. Le protagoniste se suicide à la fin du premier acte en prenant un poison qui a l'effet de produire des troubles mentaux avant de donner la mort. Le deuxième acte est censé se dérouler dans le cerveau du jeune homme. Ceci, nous le savons par l'indication de l'auteur, car rien ne le suggère. Le héros de la pièce, se trouve entre deux femmes, dont l'une, qui a le visage et l'apparence de sa dernière maîtresse, repré-

sente la vie et l'autre, la mort, sous l'aspect d'une femme voilée de gris, vêtue de la même couleur et dont on n'aperçoit ni les pieds, ni les mains, ni le visage. Elle n'est, en somme, qu'une apparence.

Les deux femmes se disputent à coups de phrases la possession du jeune homme. La Vie est finalement repoussée et la femme voilée et son amoureux restent seuls. Il tâche de voir son visage, il cherche à la connaître, mais elle reste toujours enveloppée et ne répond à ses questions que d'une façon énigmatique. Le dialogue parvient à nous donner un petit frisson comme si nous étions près de quelque chose de très froid, comme si nous entrevoyions un moment le néant.

« *Paul Dartigny*. — Est-il permis, au moins, dans ton séjour, de connaître l'orgueil ?

La femme voilée. — Il n'y a pas de plus grand orgueil que le silence.

Paul Dartigny. — Dois-je me taire ?

La femme voilée. — Tu crois parler.

Paul Dartigny. — Oh ! le rêve atroce ! La sentir, la toucher, ne pas savoir si c'est elle !... Mais dans quel trouble exquis cette créature d'ombre me jette. Vais-je expirer, ou respirer ? Vais-je découvrir le néant sous ce voile, ou l'impériale beauté ? Dis, pourrais-je quelques fois, en me retournant dans notre sombre couche, presser ta forme sur ma poitrine, comme celle d'une femme... qui se refuserait ?

La femme voilée. — Je représente l'oubli de ces vanités. Tu dormiras.

Paul Dartigny. — Je dormirai profondément. Oh ! joie ! Combien de siècles ?

La femme voilée. — Sais-tu toi-même le nombre de siècles depuis que tu m'as rencontrée ? Le geste est aboli et le temps n'existe plus.

(4) Ibid., p. 129.

Paul Dartigny. — Enfin, peux-tu me dire qui tu es, toi, la mort ?

La femme voilée. — Je ne sais pas⁵.

De ces deux pièces que nous venons d'analyser, l'une est une fantaisie injouable, l'autre n'a aucun intérêt, sauf pendant une partie du deuxième acte. Plus intéressants en eux-mêmes et par rapport au théâtre de Maeterlinck sont *Les Flaireurs*, de Charles Van Lerberghe. Ce drame ne fut joué à Paris, pour la première fois, que le 5 février 1892, au Théâtre d'Art. *L'Intruse* avait été jouée le 21 mars 1891. Le public, remarquant la similarité qu'il y a entre les deux œuvres, crut au plagiat et accusa Van Lerberghe. Maeterlinck tint à mettre les choses au point. Il écrivit une lettre qui fut insérée par la suite dans le programme et où il dit essentiellement, qu'il veut « assigner à l'initiateur et à celui qui n'a fait que suivre ses traces, leurs places respectives que des hasards aveugles auraient pu intervertir dans la pensée de plusieurs. *Les Flaireurs* parurent en janvier 1889 ; *La Princesse Maleine* fut publiée vers la fin du mois d'août de la même année et *L'Intruse* en janvier 1890. Je pense que ces simples dates suffiront à prouver tout ce qu'il faut prouver.

Les Flaireurs ne ressemblent pas à *L'Intruse*, mais *L'Intruse* ressemble aux *Flaireurs* et elle est fille de ceux-là. Au reste, si le thème des deux drames est à peu près identique, on verra qu'il y a ici une puissance de symbolisation qu'on ne retrouvera pas dans ma petite pièce, et je ne crois pas qu'un poète ait jamais plus souverainement obligé le monde extérieur à exprimer une idée qu'on n'y avait pas vue⁶. »

Puisque Maeterlinck reconnaît aussi catégoriquement sa dette envers son ami, il nous semble convenable de chercher en quoi consiste exactement cette dette. Le sujet, nous a-t-il dit, est le même : la venue de la mort. Nous connaissons déjà

(5) Rachilde. Contes et Nouvelles suivis du théâtre ; p. 270

(6) Heumann : Le Mouvement Littéraire Belge d'expression française depuis 1880 ; p. 223.

par quels artifices Maeterlinck nous en donne la sensation. Van Lerberghe conçoit l'idée de personnifier *L'Intruse* dans trois messagers qui viennent successivement frapper à la porte de la chambre où une mère moribonde est avec sa fille. Chacun de ces trois émissaires apporte quelque chose par où se précise sa funèbre mission : c'est d'abord l'homme avec l'eau et avec l'éponge « pour laver le corps » ; ensuite c'est « l'homme avec le linge » pour envelopper le cadavre ; enfin « l'homme avec le cercueil » pour l'ensevelir⁷. Rien, chez Maeterlinck, ne ressemble à ces images un peu macabres qui font passer en nous un frémissement d'épouvante.

La disposition scénique est aussi très différente. Nous avons remarqué que Maeterlinck ne présente pas directement sur la scène le tableau de la mort. Au contraire, nous voyons mourir le personnage de Van Lerberghe et nous entendons son rôle épouvantable. Dans le développement de l'action d'importantes divergences s'accusent. *L'Intruse* n'a pas d'action proprement dite ; elle est remplacée par l'envahissement progressif de l'inquiétude et l'angoisse. Dans *Les Fleurs*, il n'y a pas cette passivité. Entre chacun des trois émissaires de l'au-delà et la jeune fille s'établit une sorte de lutte ; elle se refuse à ouvrir, leur ordonne de s'en aller. Ils insistent, ils frappent. C'est la scène finale de chacune des deux pièces qui nous permet d'apprécier plus nettement ces différences d'exécution.

Le dénouement de *L'Intruse* est très rapide et il se maintient dans un ton de sourdine. C'est une scène *muette* où seul le bruit de pas dans la chambre mortuaire et le signe de la sœur de charité nous apprennent la mort de la mère. Chez Van Lerberghe, la mêlée finale de la vie et de la mort est traduite par un vacarme effroyable, comme si une foule s'était rassemblée derrière la porte. Comme la jeune fille se refuse toujours à ouvrir, on frappe à coups violents et les

(7) Charles Van Lerberghe : *Les Fleurs*. La Wallonie ; 31 janvier 1882.

craquements du bois s'unissent au bruit de la dispute au dehors, au râle de la femme, aux sanglots désespérés de la fille. Cela augmente pendant l'agonie de la mère; un morceau de bois casse du côté intérieur de la porte et tombe dans la chambre. Des chevaux hennissent, on entend le bruit d'une lourde voiture qui s'arrête, des fragments de phrases mêlés de jurons. Les coups redoublent et enfin la porte enfoncée cède. La jeune fille se jette sur cette dernière et la repousse des mains. Il y a une lutte, un abominable vacarme. Minuit sonne lentement et au dernier coup, la mère pousse un grand cri rauque. Alors, la jeune fille se jette vers le lit et la porte, « cédant à la poussée tombe derrière elle avec fracas et éteint les deux cierges d'un grand souffle froid⁸. »

Le symbolisme de *L'Intruse* est très général; il tient à ce que Maeterlinck, sous le drame extérieur, nous en montre un autre, invisible « le drame secret, unique, virtuel et abominable que nous recélons tous depuis notre naissance, et avec tant de soins inutiles, au plus profond de notre corps⁹ ».

Cela, il le fait plutôt par un procédé de suggestion, par de subtiles émanations psychologiques que par des symboles concrets comme ceux que Van Lerberghe emploie si largement. En somme, si le thème est le même, l'exécution est très différente. Le ton des *Flaireurs* est plus violent, l'effet plus agité, plus macabre. Le drame se déroule avec accompagnement de marches funèbres, de roulements de tambours, de sonnerie de cors. *L'Intruse* ne sort jamais d'un ton mineur et l'effet général est plus subtil, plus psychologique. Ce pouvoir de nous pénétrer sans violence est caractéristique de l'art de Maeterlinck. Il révèle son originalité et nous le retrouverons dans toutes ses meilleures pièces.

Maeterlinck reprend encore cette situation dans *Les Aveugles*, comme nous l'avons déjà indiqué au début de ce

(8) Ibid.

(9) Ce sont des phrases de Maeterlinck lui-même dans la lettre déjà citée. Voir la note p. 31.

chapitre. Mais il introduit une variation qui déplace la source de l'intérêt. Il n'est plus dans l'approche de la mort ou les signes de son passage. Elle est là dès le début de la pièce. Elle s'est déjà installée au milieu de ce groupe d'aveugles qui tremblent de froid et de peur, abandonnés par leur guide dans la forêt morne et sombre. Ils y sont venus avec le vieux prêtre de l'hospice qu'ils habitent. La marche les ayant fatigués, ils ont voulu s'asseoir au pied des arbres, tandis que le prêtre, qui n'est plus très sûr de l'endroit où ils se trouvent, va encore marcher un peu pour essayer de s'orienter. C'est du moins ce qu'il a dit, mais les aveugles ignorent qu'il n'a pu faire un pas, car la mort est venue le surprendre et il est là, son corps rigide, appuyé contre un arbre. Nous le voyons et nous savons que « ses yeux muets et fixes ne regardent plus du côté visible de l'éternité¹⁰ ».

Etrange situation qui ne peut se prolonger longtemps — et c'est la raison pour laquelle la pièce ne comporte qu'un acte. Il est inévitable qu'ils apprennent luer malheur; quelques pas, un mouvement quelconque et ils en auront l'épouvantable révélation. Pendant toute la pièce, nous attendons qu'ils fassent ce pas, ce mouvement et cette attente constitue presque tout le drame. Il est effrayant de les entendre parler, de les voir si attachés aux petites choses de leur vie à côté de cette sombre image de la mort. Leur inquiétude n'est d'abord que du mécontentement. Elle devient de plus en plus insupportable jusqu'à aboutir à une horrible certitude traduite par le cri effroyable du premier aveugle-né : « Il y a un mort au milieu de nous !¹¹ »

Maeterlinck tire un grand effet de la misère physique des aveugles qui les réduit à l'état de petits enfants sans défense et qui met une note pathétique dans le drame. Ils excitent fortement notre pitié, ces pauvres êtres qui n'osent pas bouger sans leur guide. Leur misère psychologique est encore

(10). Maurice Maeterlinck : *Théâtre*. Vol., I, p 281.

(11) *Ibid.* p. 326.

plus émouvante. Ils sont séparés à tout jamais les uns des autres par un mur infranchissable, prisonniers dans leur solitude.

« Voilà des années et des années que nous sommes ensemble, et nous ne nous sommes jamais aperçus ! On dirait que nous sommes toujours seuls !... Il faut voir pour aimer...¹² »

Cependant, l'impression générale qui se dégage de l'œuvre est plutôt horrible que pathétique. Pour que l'idée de la mort perde ce qu'elle comporte de répulsion et de laideur, il faut qu'elle reste à l'état d'idée, de conception philosophique et que l'artiste qui veut nous la montrer ait recours à des signes qui tout en nous la faisant voir, la laissent enveloppée dans le mystère. C'est ce que Maeterlinck a fait dans la pièce précédente. Mais ici il s'éloigne de ce procédé. Il nous présente sur la scène, la dominant toute, un corps immobile et effrayant, marqué de tous les stigmates de la mort.

« Au milieu, et vers le fond de la nuit, est assis un très vieux prêtre enveloppé d'un large manteau noir. Le buste et la tête légèrement renversés et mortellement immobiles, s'appuient contre le tronc d'un chêne énorme et caverneux. La face est d'une *immuable lividité de cire* où s'entr'ouvrent les *lèvres violettes*. Les yeux *muets* et *fixes* ne regardent plus du côté visible de l'éternité, et semblent ensanglantés par un grand nombre de douleurs immémoriales et de larmes. Les cheveux d'une blancheur très grave, retombent en *mèches roides* et rares, sur le visage plus éclairé et plus las que tout ce qui l'entoure dans le silence attentif de la morne forêt. Les mains amaigries sont rigidement jointes sur les cuisses¹³. »

L'impression est de malaise physique et l'auteur l'obtient par des moyens moins artistiques, plus faciles que les moyens très étudiés malgré leur simplicité apparente qu'il emploie

(12) Ibid., p. 312.

(13) Ibid., p. 281.

dans *L'Intruse*. C'est la même sorte d'effet qu'il avait obtenu dans *La Princesse Maleine*, dans l'horrible scène de l'assassinat de la princesse. Aucun détail de l'abominable acte ne nous est épargné. Nous voyons comment la reine Anne étrangle la princesse en tirant un lacet qu'elle a réussi à lui passer autour du cou. Nous voyons Maleine tomber au milieu de la chambre et se débattre — car elle ne meurt pas tout de suite ! — et la reine lui tient les pieds pour qu'elle ne s'agit plus. Ce sont nos nerfs qui reçoivent une secousse aussi désagréable que forte.

C'est dans *La Mort de Tintagiles* que Maeterlinck obtient le plus grand effet de cette sorte. Le pathétique et l'horrible s'y mêlent pour produire une des plus intenses impressions que l'art dramatique puisse donner. Tout y contribue; d'abord, le fait que nous ne voyons pas le drame, car il se passe derrière une porte énorme et massive. Le petit Tintagiles — un doux enfant blond — a été enlevé par les servantes de la vieille reine qui veut sa mort. Sa sœur Ygraine les a suivis jusqu'à ce qu'elle arrive devant la porte qui lui barre le chemin. A travers les battants, la sœur perçoit faiblement la voix du petit qui l'implore d'ouvrir vite, car « Elle est là ! » Il a pu s'échapper, mais déjà il entend qu'elle s'approche, qu'elle souffle derrière lui. Il faut faire vite, une petite ouverture, car Tintagiles est si petit, si petit... Cette phrase, qu'il répète à plusieurs reprises, a un effet déchirant, car elle nous fait voir mieux qu'avec les yeux, la faiblesse de l'enfant, d'où la scène tire son pathétique.

Le vrai élément d'horreur est cette reine monstrueuse, dont le souffle parvient à l'enfant de loin. Elle arrive à la fin et elle met sa main sur le cou de Tintagiles et serre, lente, lentement, tandis qu'il fait un adieu désespéré à sa sœur et lui envoie son dernier souffle dans les baisers qu'il donne sur la porte. Ils se font de plus en plus faibles, jusqu'à ce qu'on entende la chute de son petit corps derrière la porte inexorable. Avec la supplication éperdue d'Ygraine, nous croyons

toucher aux cimes de la détresse et de la folie. Toute la scène est un cauchemar dont l'horreur grandit jusqu'à la fin et l'intensité des impressions est telle que nous n'en pouvons plus, et souhaitons anxieusement que cela finisse.

Dans le troisième drame de la trilogie — *Intérieur* — nous retrouvons le Maeterlinck de *L'Intruse*, mais avec une main encore plus sûre, plus en possession de son art. C'est ici qu'il réalise le chef-d'œuvre du théâtre statique dans un beau poème triste et silencieux comme la vie même. Le drame est parfaitement immobile : il n'y a pas d'action proprement dite. Le seul événement qui arrive a eu lieu avant que le rideau se lève : une jeune fille s'est noyée dans la rivière. A-t-elle cherché volontairement la mort ? L'idée n'est que suggérée par les deux personnages qui portent à la famille la triste nouvelle.

« *L'étranger*. — Des paysans m'ont dit qu'ils l'avaient vue errer jusqu'au soir sur la rive... Ils croyaient qu'elle cherchait des fleurs... Il se peut que sa mort... »

Le vieillard. — On ne sait pas... Est-ce que l'on sait ?... Elle était peut-être de celles qui ne veulent rien dire et *chacun porte en soi plus d'une raison de ne plus vivre*... On ne voit pas dans l'âme comme dans cette chambre¹⁴. »

Le drame, dont nous ne percevons que le dénouement, reste mystérieux. Ce fait est intéressant et doit retenir notre attention : au lieu de montrer les raisons intimes, le conflit intérieur qui ont déterminé l'acte de la jeune fille, au lieu de tirer un drame de là, Maeterlinck ne fait qu'en suggérer l'existence. Il n'essaie pas de sonder le mystère de cette âme ; il préfère nous en laisser l'impression troublante.

L'auteur ne nous éclaire pas davantage sur les autres membres de la famille. Nous ignorons tout d'eux : leurs noms, les circonstances de leur vie, leur passé et même leur présent. Où, dans quel pays, à quelle époque vivent ces per-

(17) Maurice Maeterlinck : Théâtre ; Vol. II., p. 241.

sonnages ? Mystère. La seule chose que nous savons, c'est qu'ils sont unis par le lien d'une grande tendresse qui est la source de leur bonheur. Le vieux messager du malheur ne sait qui choisir d'entre eux pour lui apprendre, à lui d'abord, la tragédie.

« Tous l'aimaient, comme on aime rarement... Je n'avais jamais vu de maison plus heureuse¹⁵. »

L'auteur a supprimé, on le voit, tout ce qui constitue usuellement la source de l'intérêt dramatique. Il le fait à dessein ; c'est un tableau de vie quotidienne qu'il nous montre et il veut nous faire sentir combien elle est grave et émouvante en elle-même, sans l'éclat des grandes aventures ou des déchirants conflits passionnels.

« Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans *le fait seul de vivre*¹⁶ », dit Maeterlinck dans *Le Tragique Quotidien*. C'est justement ce qu'il a essayé de faire ici, et c'est pourquoi il a volontairement laissé ses personnages dans l'ombre.

Ce dépouillement est un premier moyen dont se sert l'auteur pour atteindre son but. Mais il n'est pas suffisant. Pour que la vie, dans un cadre aussi nu, nous paraisse avoir une signification, pour que les profondeurs nous en soient révélées, il faut un certain enrichissement :

« Le poète ajoute à la vie ordinaire un je ne sais quoi qui est le secret des poètes, et tout à coup elle apparaît dans sa prodigieuse grandeur, *dans sa soumission aux puissances inconnues*, dans ses relations qui ne finissent pas, et dans sa misère solennelle¹⁷. »

Ce que Maeterlinck a ajouté à cette simple scène d'intérieur et le procédé qu'il a employé nous révèle toute la puissance et l'originalité de son art de dramaturge. Il faut nous

(15) Ibid., p. 235.

(16) Maurice Maeterlinck : *Le Trésor des Humbles* ; p. 161.

(17) Ibid., p. 172.

arrêter un moment à la mise en scène, car elle joue un rôle extrêmement important.

La scène, qui représente un jardin, est divisée en deux plans : au fond du jardin il y a une maison, dont trois fenêtres du rez-de-chaussée sont éclairées. On aperçoit une famille — père, mère, enfant, deux filles — qui veille sous la lampe. Au premier plan, dans le jardin même, se trouvent deux autres personnages — le vieillard et l'étranger. Ils sont, pour ainsi dire, des spectateurs, car ils ne voient les vrais héros du drame que comme nous les voyons nous-mêmes : de loin, à travers les vitres des fenêtres.

Leur conversation nous révèle la tragédie qui vient d'avoir lieu et que la famille ignore. En observant ces êtres encore heureux, on est frappé par le contraste entre l'atmosphère de calme et de sécurité qui règne dans la chambre et le malheur qui déjà les a choisis pour ses victimes. Le vieillard traduit admirablement ce qui ne semble être qu'un écho de nos propres sensations :

« J'ai près de quatre-vingt-trois ans, et c'est la première fois que la vue de la vie m'aît frappé. Je ne sais pas pourquoi *tout ce qu'ils font m'apparaît si étrange et si grave...* Ils attendent la nuit simplement, sous leur lampe, comme nous l'aurions attendue sous la nôtre; et cependant je crois les voir du haut d'un autre monde, *parce que je sais* une petite vérité qu'ils ne savent pas encore...¹⁸ »

Ils ont eu l'occasion de constater par eux-mêmes, d'une manière frappante, une vérité générale que nous ne voyons que lorsque le malheur nous ouvre les yeux et nous oblige à réfléchir. C'est celle que le vieillard exprime d'une manière si simplement émouvante :

« Rien ne serait arrivé que j'aurais peur à les voir si tranquilles. Ils ont trop de confiance en ce monde... Ils sont là, séparés de l'ennemi par de pauvres fenêtres... Ils croient

(18) Intérieur: Théâtre; Vol. II, p. 252.

que rien n'arrivera parce qu'ils ont fermé la porte et ils ne savent pas qu'il arrive toujours quelque chose dans les âmes et que le monde ne finit pas aux portes des maisons. Ils sont si sûrs de leur petite vie, et ils ne se doutent point que tant d'autres en savent davantage, et que moi, pauvre vieux, je tiens ici, à deux pas de leur cœur, tout leur petit bonheur entre mes vieilles mains que je n'ose pas ouvrir¹⁹. »

Avec des moyens de la plus grande simplicité, Maeterlinck nous a révélé la gravité poignante, le pathétique de ce drame qu'est la vie. Dans une trame d'une absolue simplicité, il a tissé l'idée qu'il se fait de la position de l'homme dans l'univers. Il nous a fait sentir que des forces hostiles et mystérieuses l'entourent, toujours prêtes à s'abattre sur lui pour détruire son bonheur. Contre ces forces, il ne peut rien, non seulement parce qu'elles sont énormes, mais encore parce qu'elles agissent dans l'obscurité. Les sens de l'homme ne sont pas encore assez subtils pour percevoir l'approche de ses ennemis et son ignorance le livre sans défense. C'est là l'idée philosophique qui se dégage de l'œuvre. Elle tire son symbolisme de la généralité même du sujet. Nous nous reconnaissons dans ces êtres dont l'aveuglement nous semble si pathétique grâce à l'art du poète. Il ne nous faut pas faire un grand effort de mémoire pour nous rappeler qu'au moment où le plus grand malheur de notre vie nous guettait et s'approchait de nous, nous étions tout aussi ignorants et nous continuions à faire avec la même insonciance les mêmes gestes usuels.

Cet effet idéologique n'est pas le seul que Maeterlinck tire de la situation où il met ses personnages. *Intérieur* n'est seulement, comme peut-être on le croirait d'après l'interprétation que nous venons d'en donner, un drame philosophique. Outre les réflexions qu'il fait surgir en nous il produit un effet plus direct, plus vraiment théâtral. C'est ici que l'in-

(19) Ibid., p. 253.

géniosité de Maeterlinck, son pouvoir de créer des situations capables d'éveiller l'émotion dramatique se montre avec éclat. Nous avons déjà dit qu'il ne s'intéresse pas à ce qu'aurait pu être le centre du drame : l'événement en soi, la mort de la jeune fille. Il ne s'attache pas non plus à nous montrer l'effet psychologique de l'événement sur les personnages, car la pièce finit tout de suite après la révélation du vieillard. Ce qu'il prend, ce qu'il transpose sur la scène, c'est l'intervalle qu'il y a entre ces deux événements, c'est-à-dire, le moment le plus neutre, le plus incolore, l'entr'acte. Mais, par une touche magique, il le rend vivant et plein d'émotion. C'est par le même artifice qu'il a employé dans *Les Aveugles* de nous faire savoir d'avance ce que les personnages du drame ignoreront jusqu'au bout.

Le malheur s'approche chaque fois davantage et nous pouvons presque voir son avance lente, sûre, fatale, que rien ne peut arrêter. L'auteur le traduit parfois par des images saisissantes comme par exemple, celle du cortège qui apporte le corps de la jeune fille :

« Ils viendront malgré tout, et je les vois aussi... Ils sont en marche à travers les prairies... Ils semblent si petits qu'on les distingue à peine entre les herbes... On dirait des enfants qui jouent au clair de lune; et si elles les voyaient, elles ne comprendraient pas... Elles ont beau leur tourner le dos, ils approchent à chaque pas qu'ils font et le malheur grandit depuis plus de deux heures. Ils ne peuvent l'empêcher de grandir; et ceux-là qui l'apportent ne peuvent plus l'arrêter. Il est leur maître aussi et il faut qu'ils le servent... Il a son but et il suit son chemin... Il est infatigable et il n'a qu'une idée... Il faut qu'ils lui prêtent leurs forces. Ils sont tristes, mais ils viennent... Ils ont pitié, mais ils doivent avancer²⁰. »

Cette sensation d'attente que nous éprouvons devient

(20) Ibid., p. 251.

plus angoissante dans la scène finale. Le vieillard se décide à pénétrer dans la maison, car la foule a déjà envahi le jardin. La pièce prend ici d'une façon plus marquée — car cela existe dès le début — l'air d'une pantomime. Le dialogue ne sert plus qu'à traduire d'une façon haletante, à phrases brèves, entrecoupées par les rumeurs de la foule, ce qui se passe dans la chambre où se tient la famille. Il y a une atmosphère de tension nerveuse d'une grande intensité. Les remuements de la foule forment une espèce de chœur qui augmente l'effet général.

Nous avons pu apprécier les effets variés que dans les trois drames que nous venons d'étudier. Maeterlinck tire d'un thème unique. Si nous comparons *Intérieur* aux deux pièces qui la précèdent, elle nous apparaît comme la réalisation la plus parfaite de ce thème dans l'ensemble de son théâtre. Encore plus que dans *L'Intruse*, il a réduit l'action extérieure. Il a cherché dans ces pièces à rendre vivant devant nous le drame de l'homme en face des forces redoutables de l'Inconnu. A leur malveillance il n'oppose qu'une passivité absolue. La peur le domine et étouffe toute autre sensation. Il s'agit donc, pour Maeterlinck de mettre sur la scène des personnages immobiles et un seul qui agisse et se meuve, mais qui, lui, reste invisible; la fatalité, où dans l'espèce, la mort. Cet effet, il l'obtient avec la plus grande intensité dans *Intérieur* en éloignant de la scène les acteurs visibles. Non seulement ils ne bougent pas, mais encore sont-ils muets. C'est un dépouillement intégral et seul un grand artiste a pu, avec si peu de chose, construire une pièce émouvante et belle, revêtue d'un charme poétique que les autres n'ont pas. A le créer contribue en grande partie cette invention de l'auteur de nous présenter les personnages de loin et comme perdus dans un brouillard :

« Il semble que lorsque l'un d'eux se lève, marche ou fait un geste, ses mouvements soient graves, lents, rares et *comme*

*spiritualisés par la distance, la lumière et le voile indécis des fenêtres*²¹. »

Cete impression est confirmée par les commentaires des personnages qui sont dans le jardin. Marie, l'une des petites filles du vieillard, dit en regardant la famille, si tranquille sous la lampe : « On dirait que je les vois en rêve !²² » Nous aurons l'occasion de voir, dans l'étude des autres pièces de cette période, cette même vision brumeuse et nous pourrons mieux apprécier quelle signification artistique elle a dans l'ensemble de l'œuvre maeterlinckienne.

Ces pièces sont intéressantes encore par la forme. Nous connaissons déjà quelle place importante Maeterlinck réservait au dialogue dans sa théorie dramatique. Il est en effet l'un des éléments les plus essentiels dans son œuvre. Maeterlinck a employé une forme d'expression dramatique où tout le meilleur de ses dons d'artiste est passé. Il avait commencé dans *La Princesse Maleine* par employer un dialogue à base de répétitions et d'exclamations. L'écrivain lui-même nous a révélé où il avait trouvé son modèle. A Adolphe Brisson, qui l'interrogeait sur ce point et lui demandait quelle raison d'art il avait eue pour employer cet artifice littéraire, il déclara qu'il n'y en avait aucune. Il expliqua que les paysans de son pays, d'intelligence paresseuse, ont la coutume de prononcer plusieurs fois les mêmes épithètes ou verbes, ce qui donne à leurs discours un caractère de gravité puérile et sentencieuse à la fois.

« Je m'en suis inspiré, jugeant qu'un personnage de légende avait quelque affinité avec un homme des champs et pouvait parler la même langue. J'ai été poussé par une sorte d'instinct d'imitation et non par le désir de me singulariser²³. »

Si cette manière de dialogue offre quelque intérêt, c'est

(21) Ibid., p. 233.

(22) Ibid. P. 247.

(23) Adolphe Brisson. *Portraits intimes*. 3me série. p. 3.

surtout parce qu'elle s'adapte parfaitement au caractère des personnages, et c'est ce que n'ont pas vu ceux qui l'ont considérée comme simplement ridicule. Ce sont des êtres presque inconscients, qui ne savent pas ce qu'ils veulent, où ils vont, dont la peur semble être l'unique sentiment.

« Ce manque de promptitude à entendre et à répondre tient intimement à leur psychologie et à l'idée un peu hagarde qu'ils se font de l'univers », a expliqué Maeterlinck²⁴.

C'est la justification idéologique du procédé littéraire. Mais il comporte des dangers du point de vue artistique et *Les Sept Princesses* les montrent assez éloquemment. Si cette façon de s'exprimer est un résultat naturel de la manière d'être des personnages, il s'ensuit qu'ils doivent l'employer très souvent. Or, ces répétitions deviennent fatigantes à la longue, et elles produisent une impression de monotonie, de pauvreté où leur pouvoir suggestif se perd. C'est pourquoi Maeterlinck, après avoir poussé le procédé jusqu'à ses extrêmes limites, dans *Les Sept Princesses*, l'abandonne presque entièrement.

Dans *L'Intruse*, sa deuxième pièce, la première manière subsiste, mais très atténuée. Le dialogue offre un intérêt plus marqué. Superficiellement, nous pouvons remarquer sa stricte fidélité à la réalité immédiate de la vie. La conversation que les membres de la famille soutiennent en faisant la veillée sous la lampe paraît, dans sa banalité, avoir été directement copiée d'après un modèle réel. Il nous semble que l'auteur n'ait eu rien à ajouter, qu'il n'ait fait qu'une espèce de reproduction phonographique. Citons ce morceau caractéristique :

« *Le père.* — Il me semble que la lampe ne brûle pas bien ce soir...

L'oncle. — Il faudrait y mettre de l'huile.

Le père. — J'en ai vu mettre ce matin. Elle brûle mal depuis qu'on a fermé la fenêtre.

(24) Maurice Maeterlinck. *Théâtre*. Vol. I. P. 8.

L'oncle. — Je crois que le verre est voilé.

Le père. — Elle brûlera mieux tout à l'heure.

La fille. — Grand-père s'est endormi. Il n'a pas dormi depuis trois nuits.

Le père. — Il a eu bien des inquiétudes.

L'oncle. — Il s'inquiète toujours outre mesure. Il y a des moments où il ne veut pas entendre raison.

Le père. — C'est assez excusable à son âge.

L'oncle. — Dieu sait où nous en serons à son âge.

Le père. — Il a près de quatre-vingts ans.

L'oncle. — Alors, on a le droit d'être étrange.

Le père. — Il est comme tous les aveugles.

L'oncle. — Ils réfléchissent un peu trop.

Le père. — Ils ont trop de temps à perdre.

L'oncle. — Ils n'ont pas autre chose à faire.

Le père. — Et puis, ils n'ont aucune distraction²⁵. »

Cette conversation, on le voit, n'a absolument aucun intérêt. L'auteur vise à produire un effet unique par des moyens que nous avons signalés et il fait le dialogue aussi neutre que possible pour qu'il ne détourne pas notre attention. Mais dans la dernière scène de la pièce tout en conservant au dialogue cette banalité, l'auteur le rend beaucoup plus suggestif par le simple moyen de le ralentir, entrecoupant la conversation de longues pauses. Maeterlinck réalise ses propres théories et nous montre l'effet magique du silence. Nous sentons que chacun est à ses pensées et que celles-ci, lourdes d'inquiétude, empêchent la conversation de couler avec aise. L'impression d'une attente se fait plus intense et tous les mots et bruits qui tombent dans ce gouffre de silence prennent un caractère vaguement inquiétant. Nous sentons presque les palpitations de ces cœurs, la grande angoisse inexprimée qui les étreint. Les mots en soi ne sont rien, ils ont exactement le même caractère que ceux du

(25) Ibid. P. 242.

début. Cependant, l'effet est bien autre et nous oublions l'insignifiance des paroles parce que nous nous sentons vivre dans une atmosphère qui n'est pas celle de tous les jours; nous sentons que nous sommes très près de ces âmes.

Dans *Les Aveugles*, le dialogue offre un caractère différent. La pièce a un symbolisme plus marqué, plus détaillé que la précédente et ce sens symbolique nous parvient surtout et particulièrement à travers le langage. Ces aveugles perdus dans la forêt, sont une image de l'humanité. Ils ont perdu leur guide, le vieux prêtre, symbole de la vieille foi, des anciennes croyances qui ont soutenu la race humaine le long du chemin. Les aveugles ne remarquent pas tout de suite leur perte, comme l'homme ne se rend pas compte qu'il a perdu sa foi que longtemps après qu'elle a cessé de vivre dans son cœur. Le moment où l'un de ces pauvres êtres trouve le corps mort du prêtre et le reconnaît symbolise ce moment plus que douloureux, tragique, où l'humanité sent enfin que les soutiens de sa vie spirituelle se sont dérobés sous elle. D'où le désespoir, l'affolement qui s'emparent des misérables créatures égarées. Après, ce sont l'expectation, l'attente angoissée d'un sauveur. l'interrogation anxieuse de l'avenir qui ne découvre rien de ses secrets.

Il y a dans l'œuvre, comme nous l'avons remarqué pour *L'Intruse*, tout un drame latent sous le drame apparent. Mais là, l'auteur le traduisait par des signes, des présages et des pressentiments, tandis qu'ici c'est par un langage à double sens qu'il nous le fait voir. Des phrases qui expliquent l'action extérieure illuminent parfois en même temps les profondeurs où se joue la tragédie sous-jacente. Ainsi quand la plus jeune des aveugles évoque son enfance dans un pays lointain et qu'elle dit :

« Je viens d'un grand pays... Je ne pourrais le montrer que par signes, mais nous n'y voyons plus. *J'ai erré trop longtemps...* Mais j'ai vu le soleil et l'eau et le feu, des montagnes, des visages, et d'étranges fleurs... J'étais trop jeune alors pour

savoir où j'étais... Mais comme je me souviens d'avoir vu! », nous entendons la plainte de l'âme qui, exilée de sa demeure céleste, sa divine clarté perdue, se souvient « d'avoir vu²⁶ ». Encore, au milieu des propos où les aveugles expriment leur mécontentement de se trouver si loin de l'hospice, ces paroles de la plus vieille aveugle :

« Il disait qu'il nous fallait connaître un peu la petite île où nous sommes. Lui-même ne l'a jamais entièrement parcourue; il y a une montagne où personne n'a monté, des vallées où l'on n'aime pas à descendre et des grottes où nul n'a pénétré jusqu'ici²⁷ », nous font voir par-dessus les personnages précis qui sont sur la scène, l'homme général, l'être humain entouré de tous côtés par des mystères redoutables.

Si nous comparons ces œuvres avec d'autres pièces contemporaines, l'indépendance de Maeterlinck à leur égard nous paraît évidente. Les exemples que nous avons examinés ailleurs nous permettent de constater que les constructeurs du drame symboliste ont cherché à renouveler le fonds idéologique, à introduire des thèmes nouveaux au théâtre. Mais ils les développent dans un dialogue construit selon la forme traditionnelle, que ce soit en prose ou en vers. Le seul écrivain qui ait employé avant Maeterlinck le même procédé, n'est pas de langue française. Il s'agit, comme nous l'avons dit ailleurs, du dramaturge norvégien Henrik Ibsen. Maeterlinck a éprouvé une grande admiration pour lui; les pages sur *Le Tragique Quotidien* en sont l'éloquent témoignage. C'est surtout à cette époque que son admiration est spontanée et totale. Plus tard, il arrive à Maeterlinck d'y faire quelques restrictions.

Il y a entre les deux écrivains une certaine affinité. Ibsen cherchait comme le poète belge, à donner une forme

(26) Ibid. P. 307.

(27) Ibid. P. 295.

dramatique nouvelle aux puissances inconnues qui régissent le monde et que nous désignons sous le nom de *Fatalité*. Mais ils l'interprètent d'une manière différente.

D'ailleurs, le théâtre ibsénien est très différent dans son ensemble de celui de Maeterlinck. C'est un théâtre philosophique et de lutte sociale. Ibsen en fait le moyen de combattre pour ses idées et de les propager. Jamais on ne trouve une pareille intention chez le poète d'*Intérieur*. En outre, les pièces d'Ibsen sont charpentées selon la forme la forme classique. Elles se développent sur le plan de la vie ordinaire et elles observent les lois établies de la composition dramatique. Le plus souvent elles reflètent les mœurs et l'aspect général de la société au milieu de laquelle elles déroulent leurs péripéties.

L'attitude de Maeterlinck envers Ibsen tient donc, surtout à ce que dans l'auteur de *Revenants*, il trouvait ce dialogue du « second degré » qu'il préconise comme l'un des éléments essentiels du poème dramatique.

Solness le Constructeur, que l'Œuvre représenta en 1894, offre un exemple du langage à double sens. Dans les couches superficielles du drame, il y a l'aventure du maître constructeur Solness et de Hilde Wangel. L'ayant rencontrée quand elle n'était qu'une enfant, Solness fit une grande impression sur la petite. Devenue jeune femme, elle vient à son tour chez lui; l'incarnation de hardiesse juvénile qu'elle présente le fascine et pour la suivre il court à sa perte. Sous toute cette histoire un peu fantasque, il y a un autre drame bien plus significatif. C'est le drame de l'artiste que l'inspiration et une imagination trop ardente — incarnées dans Hilde — entraînent et dominant. Le dialogue de deux personnages laisse entrevoir parfois cette relation. C'est le cas quand Hilde demande à Solness de lui construire un château qu'elle décrit ainsi :

« Mon château doit être bâti sur une grande hauteur,

sur une très grande hauteur. La vue doit s'étendre librement de tous les côtés. Je veux voir loin, très loin.

Solness. — Et il doit être flanqué d'une haute tour ?

Hilde. — D'une hauteur effrayante. Et, tout au sommet, il me faut un balcon. Et sur ce balcon, je veux être debout..

Solness. — Debout ! A cette hauteur vertigineuse ?

Hilde. — Oui ! Je veux être là et regarder de haut tous ceux qui bâtissent les églises, et tous ceux qui bâtissent des demeures pour les pères, les mères, les enfants. Et vous, il faudra que vous soyez près de moi et que vous les regardiez aussi²⁸. »

C'est la voix de sa propre inspiration que Solness écoute et qui l'ensorcelle. Elle le pousse à réaliser un effort extraordinaire, à s'élever au-dessus de sa propre faiblesse dans un rêve ambitieux et magnifique.

L'exemple ci-dessus suffit à nous donner une idée de l'emploi qu'Ibsen fait du langage symbolique pour nous montrer le déroulement d'un drame latent sous le drame visible. C'est de ce modèle que Maeterlinck a dû s'inspirer — d'une façon très générale — en créant la forme de dialogue que nous avons étudié dans ses pièces. Il fait un usage du procédé plus subtil et plus effectif que n'en fait Ibsen. Chez celui-ci le dialogue superficiel est assez important. Il correspond à une action extérieure bien développée et non dépourvue d'intérêt. Nous avons vu que Maeterlinck la réduit autant que possible et que le dialogue qui l'explique est d'une simplicité qui touche à la pauvreté et à la monotonie. Mais justement en diminuant la densité des éléments extérieurs, Maeterlinck rend plus suggestif le dialogue. Il n'est pas alourdi par le poids d'une signification précise et réelle et il peut exprimer plus librement le sens profond que le poète y a mis. D'ailleurs, il convient de se rappeler que l'idée de l'insuffisance du langage ordinaire à exprimer ce qui se

(28) Henrik Ibsen, *Solness le Constructeur*. P. 237.

passé dans des régions autres que celles de la raison ou de la conscience claire est fondamentale chez lui. L'essai sur le *Silence* que nous avons eu occasion d'examiner déjà nous éclaire suffisamment à cet égard. La formule maeterlinckienne du dialogue n'est que le résultat de cette conviction appliquée à l'expression dramatique. Dans ces conditions, l'exemple d'Ibsen paraît avoir été plutôt un encouragement. Même sans lui, Maeterlinck aurait élaboré scéniquement une de ses idées favorites.

Les drames de l'amour

Dans *Pelléas et Mélisande* et *Alladine et Palomides*, le personnage invisible qui tient les fils du drame et qui mène les personnages n'est plus la mort. La Fatalité prend le visage de l'amour. Ceci implique un changement intéressant : au lieu de guetter l'homme du dehors elle s'introduit dans son cœur et y règne en despote. Elle ne se manifeste plus comme une puissance totalement étrangère; elle vient s'emparer du foyer intérieur et c'est en lui-même maintenant que l'homme porte le germe fatal de sa propre destruction. La connaîtra-t-il mieux pour cela ? Essayera-t-il de la comprendre, de la diriger ou de la dominer ? Pas encore, il ne fera ce deuxième pas que plus tard.

L'amour que Maeterlinck va nous présenter ici est une grande force qui entraîne les héros. Ils sentent sa poussée, mais ils ne s'expliquent pas sa nature. Longtemps leur passion reste inconsciente et seule une vague inquiétude, des pressentiments mal définis montent à la surface. C'est ainsi que Mélisande se plaignant à Golaud parce qu'elle se sent malheureuse, lui dit :

« Je ne puis plus vivre ici. *Je ne sais pas pourquoi...* Je voudrais m'en aller, m'en aller ! Je vais mourir si on me laisse ici...¹ »

Quand il insiste pour savoir les causes de sa souffrance, elle affirme : « *Je ne sais pas moi-même ce que c'est.*

(1) Maurice Maeterlinck. *Théâtre*. Vol. II, p. 41.

Si je pouvais vous le dire, je vous le dirais... *C'est quelque chose qui est plus fort que moi*². »

Alladine aussi éprouve une angoisse dont la cause lui échappe. Elle ne l'exprime pas directement comme Mélisande, mais ses larmes nous communiquent tout aussi bien son inquiétude devant le mystère que recèle sa propre âme. Même après les aveux, les héros continuent à se sentir possédés par une puissance mystérieuse. Ils n'ont fait que donner au mystère un nom qui n'explique rien. Palomides exprime le caractère spécial que l'amour prend dans ces drames quand il dit à Astolaine : « J'ai reconnu qu'il devait y avoir une chose plus incompréhensible que la beauté de l'âme la plus belle ou le visage le plus beau ; et plus puissante aussi, *puisque'il faut bien que je lui obéisse*... Je sais ce que je perds, car je sais que son âme est une âme d'enfant, d'un pauvre enfant sans force, à côté de la vôtre, et cependant, *je ne puis y résister* ³. » Les héros sont, comme ces passages le démontrent, tout aussi désarmés devant des forces supérieures, tout aussi inconscients, que les pauvres êtres autour de qui rôde, invisible, L'Intruse.

Du moment qu'un sentiment intense et profond entre dans le drame, celui-ci n'est plus aussi statique. Les héros ne sont plus aussi immobiles. L'amour qui s'empare lentement de Pélleas et Mélisande, d'Alladine et Palomides, la jalousie de Golaud et d'Ablamore, déterminent chez ces personnages des mouvements, une action. Mais elle est aussi peu nourrie que possible. Quoique le sujet de ces deux drames puisse se réduire en apparence à une anecdote aussi vieille que le monde, quoique les trois acteurs principaux semblent occuper les positions traditionnelles dans l'éternel triangle — l'époux, la femme, l'amant — Maeterlinck développe ces données d'une façon toute neuve. L'action continue à avoir une importance mineure. Dans sa conduite, Maeterlinck

(2) Ibid. P. 42.

(3) Ibid. P. 179.

s'éloigne entièrement des lois de la composition dramatique. Il n'y a pas une suite d'événements qui se déroulent dans un enchaînement logique, en progression constante. La pièce est coupée en de petits tableaux dont chacun se joue dans un lieu différent. C'est le procédé que Maeterlinck avait employé déjà dans la *Princesse Maleine* en s'inspirant de Shakespeare. Il l'exagère même, car quelques-uns des tableaux sont extrêmement courts¹. C'est cela qui a fait dire à certains critiques que dans ces pièces les acteurs qui travaillent le plus ce sont les machinistes. Il avait abandonné cette formule dans *L'Intruse* et *Les Aveugles* et il fera de même plus tard dans *Intérieur* — car là il veut nous donner l'impression d'une immobilité absolue et ces changements de scène, même si les personnages n'agissent guère, nous donnent l'impression d'un mouvement.

Il n'y a pas de lien apparent entre un tableau et celui qui le précède ou le suit. Chacun existe en soi et non comme un des éléments d'un ensemble. Il n'est pas la conséquence naturelle de ce qui est venu auparavant, il n'aura pas de suites logiques non plus. L'action donc, au lieu de suivre une ligne droite, dessine des courbes sinueuses, fait des retours sur elle-même. Si dans un moment de plus grande intensité nous la croyons arrivée à une crise, ce qui suit la ramène à nouveau à cette marche lente et paresseuse. On ne peut pas dire qu'un incident soit plus important que les autres. C'est un dessin sans reliefs, brouillé comme celui même de la vie. De cette manière, quand quelque chose de décisif arrive, il a tout l'aspect de l'imprévu. Rien ne nous laissait prévoir, en effet, que dans le rendez-vous de Pelléas et Mélisande à la fontaine la main du Destin s'abattrait sur les amants pour broyer leurs vies ou qu'après avoir faussement pardonné,

(4) Voir, par exemple, dans *Pelléas et Mélisande* : Acte II, scène 4, Acte IV, scène 3. *Alladine et Palomides*, Acte II, scène I. *La Princesse Maleine*, Acte II, scènes 2, 4, Acte III, scène 4.

Ablamore enfermerait Alladine et Palomides dans les souterrains d'où ils ne sortiront que pour mourir.

Cette formule, qui met un ton d'uniformité à l'action, comporte une certaine monotonie. Le manque de relief devient fatigant à la longue. Pour l'éviter et à seule fin d'obtenir la variété nécessaire à l'intérêt, Maeterlinck a eu une invention heureuse. L'action ne se déroule pas tout entière sur la scène, directement devant nos yeux. Elle se prolonge derrière une porte, une fenêtre. Nous ne voyons pas ce deuxième spectacle, mais il nous est suggéré ou communiqué de telle manière que nous le devinions. L'auteur fait un appel direct à notre imagination et nous collaborons inconsciemment avec lui. L'effet n'en est que plus puissant. Ce procédé, que Maeterlinck a employé dès sa première pièce, réapparaît constamment dans les drames de cette époque, mais sous des aspects très variés. Il le perfectionne graduellement et arrive à en tirer des effets intensément dramatiques.

Nous le trouvons d'abord dans la scène du crime de *La Princesse Maleine*. La reine Anne et son complice le roi Hjalmar, après avoir accompli leur forfait, essayent d'en détruire les signes. Soudain, ils entendent des coups qu'on frappe à la porte. C'est la nourrice de Maleine qui veut entrer. Elle appelle la princesse, elle lui parle tendrement à travers les battants. Le jeune prince Hjalmar et le petit Allan arrivent aussi — toujours invisibles pour nous — et soutiennent un dialogue avec la vieille femme. Les deux criminels, enfermés avec leur victime écoutent avec terreur cette conversation, craignant à chaque instant que ceux qui sont dehors ne perçoivent quelque chose d'insolite et n'aient l'idée de forcer l'entrée. Le procédé s'ébauche déjà : l'action se déroule sur deux plans différents dont l'un reste invisible. Dans *L'Intruse* il y a quelque chose de semblable, mais très peu développé. C'est dans la scène finale, que nous avons déjà eu occasion de commenter et où l'auteur nous suggère par des bruits, le drame de la mort qui vient de se jouer

derrière la porte de la salle où se tiennent les acteurs visibles.

Avec les deux pièces dont nous nous occupons particulièrement, Maeterlinck introduit un changement très significatif. Dans les scènes qu'il construit selon cette formule, ce ne sont plus les acteurs principaux qui seront devant nous. Nous ne les verrons pas, mais ce qui se passe entre eux, le poète le suggérera avec un art tellement évocateur, que le drame ne nous en touchera que plus. C'est ce qui fait si émouvante et si dramatique la scène de la fenêtre au troisième acte de *Pelléas et Mélisande*. On se rappelle les détails. Golaud, dominé par la jalousie est tenaillé par le désir de savoir ce qui se passe entre sa femme et son frère. Il les fait épier par son fils, le petit Yniold, en hissant l'enfant jusqu'à la fenêtre de la chambre de Mélisande et le questionnant sur ce qu'il y voit. Pelléas et Mélisande sont là. Les propos d'Yniold nous transmettent l'image de ce qui se passe dans la chambre. C'est un des passages les plus caractéristiques de l'art de Maeterlinck. Ce qu'Yniold dit n'est en somme rien, car Pelléas et Mélisande ne bougent pas, ne parlent pas. Ils regardent la lumière dans une attitude étrange, presque hiératique. Mais il y a autour d'eux une atmosphère lourde d'angoisse inexprimée qu'Yniold ressent inconsciemment et qu'il nous fait percevoir. Il a peur et il « n'ose plus regarder⁵. »

C'est le même principe qui se retrouve dans la scène finale d'*Alladine et Palomides*. Mais le moyen d'évoquer le drame devant nous est différent. Nous ne voyons pas non plus les deux amants qui agonisent loin l'un de l'autre, mais nous entendons leurs voix plaintives et de plus en plus faibles qui disent la désillusion dont ils meurent. Nous avons déjà vu l'effet que l'éloignement des personnages a dans *Intérieur* et comment l'horreur de la mort du petit Tintagiles

(5) Théâtre. Vol. II, p. 94.

s'accroît par le fait qu'elle a lieu derrière une porte close. C'est une invention très ingénieuse de l'art dramatique de Maeterlinck et par laquelle il arrive à varier le développement de l'action.

Malgré le mouvement généralement lent du drame, il y a des moments où il s'accélère. Le rythme devient vif, haletant même. L'atmosphère alors se charge d'électricité, les événements se précipitent. Les êtres sont pris dans un tourbillon qui les emporte et nous avons l'impression que le Destin a fait un geste définitif. Le rendez-vous final de Pelléas et Mélisande prend, à un certain moment, ce caractère. Les amants, oublieux de ce qui les entoure se laissent entraîner par l'émerveillement de leur amour, enfin avoué. Ils vivent hors de la réalité et pour le moment rien n'existe pour eux que le sentiment qui s'est emparé de tout leur être. Ils sont brusquement arrachés à leur transport par un bruit de chaînes et de verrous. On ferme les portes du château et leur acte prend ainsi un soudain caractère d'irrévocabilité. Les personnages y reconnaissent la main même de la Fatalité. « Ce n'est plus nous qui le voulons », dit Pelléas. « Tout est perdu, tout est sauvé ! tout est sauvé ce soir !⁽⁶⁾ » Comme si ce premier geste avait déchaîné tous les événements qui sommeillaient au fond de l'avenir, ils se pressent et se bousculent. Mélisande voit se-projeter, à côté de leurs ombres qui prolongent leur enlacement une autre ombre menaçante. Un moment ils restent immobiles, mais comme l'ombre fait un gest pour s'avancer, ils acceptent le Destin et ils attendent la mort en s'embrassant éperdument.

Tels sont les caractères les plus saillants qu'offre la technique théâtrale de Maeterlinck en ce qui concerne l'action visible de la pièce. Mais celle-ci n'est qu'une partie minime de l'œuvre. Quand on étudie de près le théâtre de Maeterlinck de cette première période il paraît tendre vers deux buts : rendre sensible la Fatalité obscure qui, dans l'idée du

(6) Ibid. P. 120.

poète, conduit les vies humaines vers leur destruction et nous faire sentir les remous profonds et mystérieux de la subconscience. Pour atteindre ces fins, il fait largement emploi de cet élément subtil que nous appelons une « atmosphère » et qui est d'une importance de tout premier ordre dans ses poèmes scéniques. Par là il arrive tantôt à nous donner la certitude inconsciente du malheur quand il ne s'est pas encore montré, tantôt à rehausser l'effet que tel ou tel moment de l'action nous cause, tantôt à éclairer le travail obscur, imprécis qui se fait dans le tréfonds de l'être.

Dans la création d'une atmosphère d'inquiétude entrent pour une large part les présages de la nature — tempêtes, tonnerre, foudre, éclairs, éclipses, pluie d'étoiles. Maeterlinck les emploie d'une façon caractéristique. Il ne cherche pas seulement à construire grâce à eux un cadre décoratif approprié aux événements. Il fait plus : les phénomènes naturels prennent dans ses drames une valeur symbolique. Les personnages connaissent la signification de ces présages; ils s'en occupent, ils les interprètent. De cette manière, la nature entre dans le drame non comme un accessoire, mais pour en former une partie essentielle. *La Princesse Maleine* est entre les œuvres de Maeterlinck, la plus abondante en effets de ce genre. La scène initiale de la pièce est construite sur une série d'avertissements des éléments et des astres. La nuit même où se célèbrent les fiançailles de Maleine et d'Hjalmar, une comète apparaît dans le ciel qui semble « verser du sang sur le château »; ensuite, c'est une pluie d'étoiles. L'orage gronde, « le ciel devient noir et la lune étrangement rouge⁷ ».

Deux officiers s'entretiennent dans le jardin du château. Pendant qu'ils montent la garde, ils commentent les signes de la nature qui n'annoncent que mort et malheurs. « On dirait que le ciel pleure sur ces fiançailles⁸. » Un senti-

(7) Théâtre. Vol. I, p. 9.

(8) Ibid. P. 5.

ment d'inquiétude naît en nous. Il s'intensifie quand nous voyons le roi Hjalmar partir en colère, proférant des menaces. Ce que les astres annonçaient dans leur langage symbolique commence à s'accomplir.

Avec la venue de Maleine au château d'Hjalmar, la menace du malheur se précise et l'atmosphère devient plus inquiétante. Les éléments qui la constituent, tous les accessoires du décor annoncent l'approche de la mort avant même que la Reine Anne nous ait rien révélé de ses projets criminels. Le bois où il attend sa fiancée semble étrange au prince Hjalmar; il est peuplé de hiboux. Les arbres se dépouillent et des feuilles de saule pleureur tombent sur lui. Quand Maleine arrive au rendez-vous, elle a peur des hiboux dont elle ne voit que les yeux entre les branches. Pour les chasser, le prince leur jette de la terre qui retombe sur la princesse. Des éclairs percent les ténèbres; une taupe remue la terre autour de la victime prédestinée et le jet d'eau « sanglote étrangement » et meurt à côté d'elle. La terreur envahit son âme et ce qu'Hjalmar dit n'est pas fait pour la calmer. Quand elle lui demande si personne ne peut entrer dans le parc, il répond : « Non, mais il y a bien des choses inconnues qui entrent malgré tout⁹. »

Dans le quatrième et le cinquième acte, il y a un constant et parfait parallélisme entre la nature et les événements. On pourrait même dire qu'il y a deux drames qui se développent simultanément. L'horreur du crime se reflète en s'intensifiant dans l'horreur des éléments déchaînés. Au drame humain correspond le drame de la nature. Les deux sont habilement gradués dans une progression savante. Ils commencent sourdement. Ce n'est d'abord que l'impression de quelque chose qui se prépare. Nous le sentons autant dans les signes naturels — le ciel devient aussi noir que l'étang — que dans les dispositions de la reine Anne qui rompent la

(9) Ibid. P. 68.

routine ordinaire de la vie dans le château. A mesure que le moment du crime approche, la révolte de la nature s'accroît et le crime s'accomplit au milieu d'une furieuse tempête qui augmente l'affolement du roi. Sans cette tempête, le meurtre de Maleine ne serait qu'un crime vulgaire, plus ou moins émouvant. L'intervention des forces naturelles lui donne une portée plus grande.

Ce n'est pas là le seul moyen dont Maeterlinck dispose pour créer une atmosphère spéciale où nous sentions l'angoisse des forces occultes qui pèsent sur la vie humaine. Il veut envelopper l'œuvre tout entière de cette ambiance, de manière que la suggestion inquiétante perce partout. Ceci il l'obtient par des procédés très divers. Le décor a chez lui un rôle extrêmement important. D'aucuns ont même dit que c'est le seul élément vivant de ses pièces. C'est évidemment exagéré, car les personnages, comme nous aurons occasion de le montrer, ne sont pas aussi insignifiants que cette appréciation le laisserait supposer. Cependant, il est vrai que le décor semble animé et qu'il participe à l'œuvre autant que les protagonistes. Il n'offre pas d'aspects très variés; Maeterlinck s'est efforcé de le perfectionner autant que possible dans ses détails en vue de l'impression qu'il veut donner.

C'est presque toujours un énorme château vaguement moyenâgeux, très vieux en tout cas. Des fossés l'entourent et il est bâti sur de vastes grottes mystérieuses où des eaux souterraines coulent qui minent ses fondations, et travaillent sournoisement à le détruire. Ces eaux souterraines ont encore un autre effet; des infiltrations traversent les murs et elles parviennent certains jours aux habitants. L'air des marais qui l'entourent et les émanations des grottes empoisonnent l'atmosphère et la rendent irrespirable. Ces mauvaises odeurs contribuent efficacement à donner une impression de malaise, de maladie et de mort.

La clarté brillante et les chauds rayons du soleil ne

pénètrent pas dans cette sombre demeure. D'énormes forêts millénaires s'étendent tout autour d'elle, la serrent de près et semblent l'étouffer.

« Il est vrai que ce château est très vieux et très sombre... Il est très froid et très profond. Et la campagne semble bien triste aussi, avec toutes ses forêts, toutes ses vieilles forêts sans lumière¹⁰. »

Malgré sa masse énorme, le château n'est pas solide. Il semble même s'écrouler, mais personne n'y fait attention. C'est ainsi qu'Ygraine le décrit :

« Il est au plus profond d'un cirque de ténèbres... Il tombe en ruines et personnes n'y prend garde... Les murailles se fondent et l'on dirait qu'il se dissout dans les ténèbres¹¹. »

Quoique nous ne sachions rien de défini sur le pays où se trouve ce château, nous savons que c'est une région de brouillards. Quand le ciel n'est pas sombre et menaçant, la brume le cache et produit un effet général de flou, de lumière diffuse, d'imprécision. C'est une note constante chez Maeterlinck qui donne à son œuvre cet aspect voilé tout à fait caractéristique que nous avons pu remarquer à propos d'*Intérieur*. Ce n'est pas seulement un effet d'art : c'est plutôt une tendance de l'esprit qui se révèle dès les premières productions maeterlinckiennes.

Serres Chaudes, par son titre même suggère une atmosphère enclose sous verre. Quelquefois c'est une vision sous-marine et l'eau glauque a le même effet d'estomper les objets, de fondre les lignes trop arrêtées, trop nettes, C'est par exemple la pièce intitulée *Reflets* :

« Sous l'eau du songe qui s'élève
Mon âme a peur, mon âme a peur !
Et la lune luit dans mon cœur,
Plongé dans les sources du rêve. »

ou bien *La Cloche à Plongeur* :

(10) Théâtre. Vol. II, p. 44.

(11) Ibid. P. 275.

« O plongeur à jamais sous sa cloche !
Toute une mer de verre éternellement chaude !
Toute une vie immobile aux lents pendules verts !
Et tant d'êtres étranges à travers les parois !
Et tout attouchement à jamais interdit !
Lorsqu'il y a tant de vie en l'eau claire au dehors!¹² »

Ce sont les mêmes voiles que Maeterlinck a tissés ici qui recouvrent encore les drames. Le leit-motiv de la brume surgit constamment. *Les Sept Princesses* cherchent un peu de soleil, mais il n'y en a presque pas.

« Il y en avait un peu sur le canal ce matin, mais les arbres sont trop grands; il y a trop d'ombre, il n'y a que de l'ombre. Il y a trop de brouillards et le ciel n'est jamais clair¹³. »

Mélisande sent son cœur se serrer quand elle aperçoit de la terrasse du château où elle vient d'arriver, l'horizon gris et la mer d'où la brume monte lentement comme pour les isoler davantage.

Il est intéressant de remarquer que le poète symboliste duquel Maeterlinck se rapproche le plus en ce sens, est un belge comme lui. En effet, la poésie de Georges Rodenbach, nous offre d'abondantes manifestations de cette manière spéciale de se représenter les choses. Prenons par exemple, dans

Les Vies Encloses, le poème intitulé *Aquarium Mental*.
« C'est comme une atmosphère en fleur de serre chaude...
De temps en temps, dans le silence, l'eau se brode
Du passage d'un lent poisson entr'aperçu
Qui vient, oblique, part, se fond, devient fluide;
Fusain vite effacé sur l'écran qui se vide.
Ebauche d'un dessin mort-né sur un tissu

(12) *Serres Chaudes*, pp. 13 et 65.

(13) *Les Sept Princesses*, p. 16.

*Car le poisson s'estompe, entre dans une brume,
Pâlit de plus en plus, devient presque posthume,
Trainant comme des avirons émaciés
Ses nageoires qui sont déjà tout incolores¹⁴. »*

La parenté de la race peut nous expliquer la similitude de la vision. Les deux poètes semblent devoir en grande partie cette façon spéciale de voir les choses au ciel voilé de brouillard mélancolique sous lequel leurs yeux se sont ouverts à la vie.

Le cadre général du décor peut changer. Au lieu d'un château, c'est à présent une forêt. Les voix plaintives des aveugles se prolongent et trouvent un écho dans le chœur frissonnant de la forêt — vols d'oiseaux nocturnes entre les ramages, rumeurs des feuilles mortes, bruits de la neige qui tombe. Mais l'atmosphère est toujours aussi malade : des pâles fleurs, des asphodèles aux tiges molles, des odeurs de choses en décomposition. Jamais il n'y a un souffle pur ou frais, bien que la voûte du ciel et non celle du château vénèux recouvre les personnages.

D'autre fois, l'ambiance spéciale qui se dégage de ces lieux contribue avec beaucoup de force à rendre sensible les choses informulées qui s'agitent dans les régions subconscientes de l'être. Telle est la signification que l'atmosphère prend dans la scène de *Pelléas et Mélisande* où Golaud et Pelléas descendent aux souterrains du palais.

De l'eau stagnante qu'il y a au fond de ces grottes monte une odeur de mort qui enveloppe tout. Elle revient comme un refrain dans la conversation et il nous semble même la voir surgir du gouffre comme une fumée dense et noire.

« *Golaud.* — Tout le château est bâti sur ces grottes. *Sentez-vous l'odeur mortelle qui règne ici ?* C'est ce que je voulais vous faire remarquer... Prenez garde ; marchez devant moi, dans la clarté de ma lampe. Je vous avertirai lorsque

(14) Georges Rodenbach. *Les Vies Encloses*. P. 10.

nous y serons. (Silence). Hé ! Hé ! Pelléas, arrêtez ! Pour Dieu !... Mais ne voyez-vous pas ? Un pas de plus, vous étiez dans le gouffre...

Pelléas. — Mais, je n'y voyais pas... La lanterne ne m'éclairait plus...

Golaud. — J'ai fait un faux pas... Mais si je ne vous avais pas retenu par le bras... Eh bien, voici l'eau stagnante dont je vous parlais... *Sentez-vous l'odeur de mort qui monte ?* Allons jusqu'au bout de ce rocher qui surplombe et penchons-nous un peu. Elle viendra nous frapper au visage.

Pelléas. — Je la sens déjà... *On dirait une odeur de tombeau.*

Golaud. — C'est elle qui, certains jours, *empoisonne le château*... Il y a ici un travail caché qu'on ne soupçonne pas, et tout le château s'engloutira une de ces nuits, si l'on n'y prend pas garde. Mais que voulez-vous ? Personne n'aime à descendre jusqu'ici... Oh ! voici... *sentez-vous l'odeur de mort qui s'élève ?*

Pelléas. — Oui, *il y a une odeur de mort* qui monte autour de nous...

Golaud. — Penchez-vous, n'ayez pas peur... je vous tiendrai... donnez-moi non, non, pas la main, elle pourrait glisser... le bras, le bras... Voyez-vous le gouffre ? (Troublé) Pelléas ? Pelléas ?...

Pelléas. — Oui, je crois que je vois le fond du gouffre...

Est-ce la lumière qui tremble ainsi ? Vous...

Golaud (d'une voix tremblante). — Oui, c'est la lanterne... Voyez, je l'agitais pour éclairer les parois...¹⁵ »

De mauvaises pensées, des mouvements de l'inconscience qui ne sont pas encore des pensées, s'élèvent lentement en Golaud, envahissent son être et le troublent profondément. Il s'établit une correspondance entre les émanations malsaines de l'eau stagnante et les fumées spirituelles qui naissent de

(15) Théâtre. Vol. II, p. 74.

la fermentation de la jalousie dans le cœur de Golaud. Le travail de la subconscience s'éclaire juste assez pour qu'on puisse l'entrevoir fugitivement sans qu'il perde son caractère essentiellement mystérieux et imprécis. C'est surtout l'atmosphère qui, moyen subtil, permet à l'auteur d'obtenir ce résultat.

Il y a aussi quelques accessoires isolés du décor qui contribuent directement à la création de l'atmosphère. Ce sont des symboles d'une valeur artistique et dont l'auteur se sert pour insinuer avec cet art si pénétrant et si suggestif qu'est le sien les différentes phases du drame intérieur. Quand Mélisande joue au bord de la fontaine miraculeuse avec sa bague de noces et qu'elle la jette en l'air avec tant d'insouciance, nous sentons aussi fortement que si elle nous le disait, que l'image de son époux s'efface lentement dans son âme pour laisser place à une autre qui l'occupe tout entière. Le symbole éclaire les profondeurs inconscientes de l'être sans que l'auteur ait à faire de longues analyses. Les colombes qui s'échappent de la tour de Mélisande et l'agneau d'Alladine qui se noie dans les fossés symbolisent pour nous les pensées innocentes, la tranquillité d'esprit des jeunes femmes que la venue de l'amour chasse.

Les illusions merveilleuses de l'amour qui s'épanouissent dans l'âme d'Alladine et Palomides enfermés dans la grotte, sont rendues vivantes et visibles par les fleurs qui ouvrent leurs corolles à la surface de l'eau et les pierreries qui étoilent les voûtes de leur prison. Quand sous la lumière crue du jour toute cette féerie s'éteint et que le souterrain prend son vrai aspect de laideur, nous croyons voir l'amour s'éteindre sous la clarté insupportable de la réalité.

Ces symboles ne sont pas toujours aussi heureux. Parfois ils sont inutiles, car ils n'ajoutent rien aux impressions que l'auteur a déjà fait passer en nous. Les moutons que le petit Yniold voit de la terrasse du château en sont un exemple. La scène reprend, en l'élargissant un peu, un motif qui était déjà apparu dans l'acte antérieur. A leur sortie des souterrains,

Golaud et Pelléas voient au loin sur la route des troupeaux qu'on mène à la ville. Ils pleurent comme des enfants perdus, comme s'ils voyaient déjà le boucher. Ils nous font songer, dans leur sort pitoyable, aux personnages eux-mêmes, sans plus de défense que les pauvres bêtes qu'on conduit à la mort. Quand Yniold parle aussi, plus tard, des moutons qui pleurent parce qu'ils ne suivent plus le chemin de l'étable, c'est exactement le même ordre d'idées qui s'éveille en nous. Le symbole alourdit la pièce sans y rien ajouter.

D'autres fois ils sont un peu trop compliqués ou trop subtils. C'est le cas notamment pour la grotte où Pelléas et Mélisande descendent ensemble. Il y a là des endroits dangereux; le sentier qui y mène est très étroit, entre deux lacs insondables. On ne l'a pas explorée tout entière et en elle se cachent de grands trésors. On y voit les épaves d'anciens naufrages. Tout ce décor peut s'interpréter d'une façon assez satisfaisante. La grotte symbolise l'âme des héros, qui possède des régions dont il ne faut s'approcher qu'avec la plus grande prudence. Les restes de passions mortes — les épaves des naufrages — s'y trouvent aussi comme les trésors cachés des tendresses, des sentiments éternels. A ces symboles s'ajoute un autre qui ne nous dit plus rien, car son sens nous échappe. Ce sont les trois pauvres que Mélisande voit dans la grotte, à une certaine profondeur, endormis contre un quartier de roc. Pourquoi sont-ils trois? pourquoi sont-ils endormis? pourquoi effrayent-ils Mélisande qui veut s'en aller tout de suite? Nous ne saurions répondre à ces interrogations. De là vient que l'effet général de la scène est brouillé et confus.

Ce décor si étudié ne reste pas purement objectif. Ce n'est pas seulement par la mise en scène qu'il est rendu vivant. Il l'est beaucoup plus parce que Maeterlinck le présente d'une manière à la fois objective et subjective. Il ne se limite pas à le décrire ou à le réaliser scéniquement; il nous montre encore les réactions que le milieu qu'il a su créer fait surgir dans les âmes des personnages. Ils s'en occupent avec insistance par-

ce qu'ils sentent obscurément qu'il y a là quelque chose qui leur est hostile, quelque chose dont tous ces détails matériels ne sont que la manifestation. Ils font participer ainsi le décor au drame intérieur. Cela justifie l'élaboration minutieuse dont il est l'objet. L'air des marais rend Maleine malade; Hjalmar sent l'oppression de l'atmosphère peser lourdement sur lui et énerver son corps et son âme. Dès que Mélisande entre au palais de Golaud, elle sent l'angoisse lui serrer le cœur et Arkel, qui l'observe, voit qu'elle change de visage. « Comme on change de visage malgré soi, lorsqu'on entre, à midi, dans une grotte sombre et trop froide¹⁶. »

La grande importance accordée au milieu où ils se meuvent et où leur vie se passe détermine naturellement en grande partie la manière dont se révèlent les personnages. Nous avons déjà signalé un élément qui a la plus grande importance à ce sujet : la conception maeterlinckienne de la fatalité. Nous n'y reviendrons plus et nous nous limiterons à considérer d'autres détails dans la présentation des personnages.

Une considération générale se présente à notre esprit : quoique nous connaissions les liens qui unissent entre eux les acteurs de chaque pièce, ils ne nous donnent jamais l'impression d'avoir une vie familiale et leur maison n'est jamais un vrai foyer. Chacun semble vivre sa vie à part et poursuivre dans un isolement absolu un songe à lui seul visible. Les exemples abondent : jamais nous ne sentons rien de maternel dans l'attitude de la reine Anne envers Uglyanne, ce qui est aussi vrai quand nous retournons la phrase et disons qu'il n'y a rien de filial chez cette fille. Le roi Hjalmar, tout à sa passion sénile, semble même oublier qu'il a un fils. Il faut faire un effort pour se rappeler que Golaud est le frère de Pelléas et le père d'Yniold et plus encore pour voir le vieux Arkel comme leur grand-père. Il y a une seule exception, mais nous la trouvons dans les drames que nous avons considérés

(16) Ibid. P. 101.

ailleurs. C'est la forte et douce tendresse d'Ygraine et de Bel-langère pour leur frère, le petit et blond Tintagiles.

S'il n'y a pas un foyer, une famille, dans ces pièces encore moins y a-t-il une société. Ces rois semblent régner sur une île déserte; nous oublions tout à fait qu'ils sont des rois, car ils n'ont pas de sujets. L'univers commence et finit pour eux aux porte de leurs châteaux et ce qu'il peut y avoir au delà n'existe pas. Ils sont entièrement dégagés de toutes les contingences ordinaires. Pour le marquer plus encore, l'auteur nous laisse ignorer entièrement leur passé, le pays et l'époque où ils vivent. Il est utile de se rappeler ici certaines confidences que Maeterlinck fit à Jules Huret à l'époque même où il composait ces drames :

« Pour faire des œuvres durables », disait l'écrivain, « il faut s'élever au-dessus de son époque, se dégager des accidents de la civilisation, des contingences de l'actualité immédiate. Ceci ne veut pas dire qu'on doive s'abstraire de son temps dont on subit, malgré soi, et naturellement, l'influence, mais qu'il est bon, si l'on veut faire œuvre durable et puissante, de la dégager des détails d'actualité. Durable, entendons-nous, aussi durable que possible. Mais elle le sera d'autant plus que nous aurons davantage épuré l'essence des sentiments que nous aurons dramatisés¹⁷. »

C'est à ce principe que Maeterlinck semble avoir obéi dans la conception d'ensemble de son œuvre et dans l'aspect particulier qui nous occupe.

Faut-il conclure de là, que les héros maeterlinckiens soient des êtres dépourvus de vie et de réalité ? Avant de répondre, considérons encore quelques points qui nous éclaireront davantage. La biographie de Maeterlinck nous fournit des précisions qui montrent qu'à côté de l'idéaliste il y avait chez lui un réaliste. Pour faire plaisir à ses parents, le jeune Maeterlinck « fit son droit ». Mais ce n'était pas là sa vocation. Il aurait voulu étudier la médecine ou « toute autre science

(17) Jules Huret. *Enquête sur l'Evolution Littéraire*. P. 123.

exacte¹⁸ ». Dans un article qu'il écrivit pour un journal médical, il fit encore ces déclarations :

« I did my duty in conforming with the family tradition which ordains that the eldest son shall be an *avocat* (sic). I shall regret to my last day that I obeyed that tradition, and consecrated my most precious years to the vainest of the sciences. All my insinets, all my inclinations attached me to the study of medicine, which I am more than convinced is the most beautiful of the keys that give access to the great realities of life¹⁹. »

Ce goût pour la science du futur poète de *Serres Chaudes* est significatif et révèle l'attrait que le monde de la réalité concrète exerçait sur lui.

Nous avons déjà eu l'occasion de dire que Maeterlinck fit ses débuts dans la littérature avec *Le Massacre des Innocents*. Mais avant de se risquer à rien publier, il fit des essais dont nul ne vit le jour. Nous sommes renseignés sur la nature de ces premières tentatives par une lettre de Charles Van Lerberghe à Adolphe Van Bever, datée de 1904. Nous y lisons : « Maeterlinck m'envoya ainsi des vers, des sonnets surtout à la manière de Heredia, mais d'une couleur flamande, de petits romans dans le genre de ceux de Maupassant, une comédie *pleine d'humour et d'observation ironique* et d'autres essais²⁰. »

Auguste Bailly, dans son œuvre sur Maeterlinck, nous révèle que le poète de *Serres Chaudes* a déclaré « que peut-être il aurait suivi Zola²¹. » Que Maeterlinck ait pris pour premiers modèles Heredia et Maupassant, qu'il se soit senti attiré vers le maître du naturalisme, est moins significatif que cette autre indication : il montrait un pouvoir « d'observation ironique ». A ce trait s'en ajoutent d'autres qu'on peut interpréter dans

(18) Maurice Maeterlinck. *Les Educateurs de Ma Pensée*. Les Annales, 5 mars 1911.

(19) Jethro Bithell. *Life and Writings of Maurice Maeterlinck*. P. 5.

(20) Adolphe Van Bever. *Maurice Maeterlinck*. P. 7.

(21) Auguste Bailly. *Maeterlinck*. P. 11.

le même sens. Mme Georgette Leblanc, traçant une esquisse rapide de la vie du poète à cette époque, a écrit : « ..Il est inscrit au barreau de sa ville natale, il plaide, il apporte à ses plaidoiries *l'esprit extrêmement* précis, le *grand sens pratique*, qui lui sont particuliers²². »

Ces dons de Maeterlinck apparaissent avec beaucoup de force dans *Le Massacre des Innocents*. C'est une transposition d'art dans laquelle Maeterlinck a essayé de reproduire les épisodes d'un tableau de Breughel le Vieux qui se trouve au musée de Bruxelles. Il a réussi à lui donner une vie intense, à faire vivre effectivement devant nous les scènes du massacre avec une simplicité qui semble exclure tout artifice.

« Des paysans, le bonnet dans leurs mains jointes, suivaient à genoux ceux qui entraînaient leurs enfants, parmi les chiens qui aboyaient joyeusement dans le désordre²³. »

Nous pouvons observer ici un trait particulier que nous retrouverons ailleurs chez Maeterlinck. Il sait nous faire vivre à la fois dans un monde de cauchemar et dans celui de la plus humble et terne réalité quotidienne. Les scènes du massacre se déroulent dans un cadre de village dont les détails sont observés avec pénétration et fidèlement rendus. Nous voyons en même temps que l'horreur de la tuerie, la vie des paysans, leurs habitudes. Dans les phrases finales du récit ces deux effets se retrouvent :

« Plusieurs lavaient déjà les bancs, les chaises, les tables, les chemises tachées de sang et relevaient les berceaux jetés dans la rue. Mais presque toutes les mères se lamentaient sous les arbres, devant les petits corps étendus sur le gazon, et qu'elles reconnaissaient à leurs robes de laine. Ceux qui n'avaient pas d'enfants se promenaient sur la place et s'arrê-

(22) Maurice Maetherlinck. *Morceaux Choisis*. Introduction.

(23) Maurice Maeterlinck. *Le Massacre des Innocents*. La Pléiade, mars

taient autour des groupes désolés. Les hommes qui ne pleuraient plus, poursuivaient avec les chiens leurs bêtes échappées ou réparaient leurs fenêtres brisées et leurs toits entr'ouverts, tandis que le village s'apaisait aux clartés de la lune qui montait dans le ciel²⁴. »

De tout ce qui précède, nous pouvons retenir l'indication utile que Maeterlinck est capable, quand il le veut, d'un réalisme minutieux et qu'il « sait voir ». Sa première pièce offre un exemple frappant de l'emploi qu'il peut faire de ces dons au théâtre. L'inquiétude indescriptible, l'affolement du vieux roi Hjalmar après son crime, ses remords, ses terreurs, sont rendus par des touches d'un parfait réalisme. Entouré de ses courtisans, il croit entendre des allusions voilées dans ce qu'on dit. Il lui semble que tous les regards convergent sur lui. Les incidents les plus insignifiants lui causent une peur folle et enfin, n'en pouvant plus, il s'écrie :

« Il y en a un ici qui sait tout ! Il y en a un ici qui a préparé tout cela ! Mais il faut que je sache... Il y en a un qui l'a vu ! Mais c'est abominablement lâche ! Il y en a un qui sait tout ! Il y en a un qui l'a vu et qui n'ose pas le dire... !²⁵. »

La vague de folie monte dans son cerveau et nous pouvons voir comment sa raison s'éteint progressivement. Le crime étant découvert, il avoue sa culpabilité et celle de la Reine Anne. Comme celle-ci veut nier, il a encore assez de présence d'esprit pour signaler le fait que le manteau de la reine est resté sur le corps inanimé de la princesse. Mais après que son fils Hjalmar ait frappé Anne et s'est frappé lui-même, l'effondrement de sa raison est définitif et absolu. La manière dont Maeterlinck fait parler ici son personnage a paru ridicule à quelques-uns. C'est une suite de propos incohérents et dépourvus de sens qu'il profère, jusqu'à demander, dans la chambre où gisent encore le corps de son fils et celui de la femme qu'il a aimée, s'il y aura de la salade à déjeuner. Mais

(24) Ibid. P. 33.

(25) Théâtre. Vol. I, p. 197.

quels autres mots révéleraient aussi puissamment la misère de ce roi pitoyable dont l'esprit vient de sombrer si tragiquement au milieu du crime et du malheur ?

Cet exemple où nous retrouvons le Maeterlinck du *Mas-sacre* reste assez exceptionnel dans le théâtre de cette époque. Il faut se rappeler pour bien comprendre l'aspect sous lequel il présente ses personnages quelle est la conception que Maeterlinck se fait du théâtre. En examinant l'essai sur *Le Tragique Quotidien*, nous avons vu qu'il ne s'intéressait ni aux aventures extérieures, ni même aux conflits passionnels ou psychologiques. Ceci nous explique pourquoi les héros maeterlinckiens n'ont pas de réalité extérieure. Ils ne participent pas à la vie immédiate; ils ne font rien de ce qui occupe normalement les êtres humains. On dirait des créatures éthérées, libérées de tous les besoins matériels. Il nous explique également pourquoi les personnages de ce théâtre n'ont pas non plus une réalité passionnelle. Les chocs par où les passions peuvent se manifester sont éliminés. Il n'y a pas de société qui puisse imposer des restrictions aux acteurs. Il y a la possibilité d'un conflit psychologique dans la situation où se trouvent les héros. Pelléas et Mélisande s'aiment d'un amour qui offense en Golaud le frère et l'époux. Palomides doit manquer à la parole donnée à Astolaine. Les éléments d'une lutte entre la passion et le devoir de loyauté sont là. Mais le conflit ne se produit pas, car ces êtres n'ont pas du tout le sens moral de la faute; c'est une notion qui n'effleure jamais leur esprit.

Néanmoins, il est vrai que les passions de l'amour et la jalousie occupent le drame. Mais observons qu'elles y apparaissent d'une manière vague, fuyante. Elles ne s'extériorisent pas en des actes, car les personnages n'agissent presque pas. Ils font tout au plus quelques mouvements. Golaud, emporté par sa jalousie, épie Pelléas et Mélisande; les deux amants se donnent rendez-vous au parc où le mari jaloux les poursuit, tue l'un et blesse l'autre. Le vieux Ablamore enferme

Alladine et Palomides dans les grottes de son palais, et l'esprit entièrement égaré, s'enfuit dans la campagne.

Puisque les actes ne les révèlent pas, l'amour et la jalousie doivent se manifester par le moyen des paroles. Mais là encore Maeterlinck procède d'une façon tout à fait caractéristique et différente des formules usuelles. Il n'y a pas de ces analyses lucides qui se substituent à l'action extérieure et nous font pénétrer dans les âmes des héros. Cela tient fondamentalement à ce que le drame se joue le plus souvent dans la subconscience. Il faut que les personnages le révèlent à leur insu et sans que leur volonté consciente y soit pour rien.

Maeterlinck obtient ce résultat d'une façon tout à fait intéressante. Sous le dialogue extérieur, indispensable au déroulement scénique du drame, il nous fait entendre parfois les phrases d'un autre dialogue qui, lui, exprime ce qui se passe dans les profondeurs de l'inconscient. Le dialogue extérieur est construit avec une simplicité et une banalité voulues. Le ton est aussi neutre que possible et quand jaillit une phrase du dialogue intérieur, elle fait l'effet soudain d'un éclair dans un ciel morne. Pelléas et Mélisande s'entretiennent sur la terrasse du château peu après l'arrivée de la jeune femme. Ce qu'ils se disent ne nous laisse entrevoir rien de leurs sentiments. Ils ne s'étaient jamais vus auparavant et leur conversation est celle de deux étrangers qui échangent quelques mots par politesse :

« *Pelléas*. — On ne voit plus rien sur la mer.

Mélisande. — Je vois d'autres lumières.

Pelléas. — Ce sont les autres phares... Entendez-vous la mer ? C'est le vent qui s'élève. Descendons par ici. Voulez-vous me donner la main ?

Mélisande. — Voyez, voyez, j'ai les mains pleines de fleurs et de feuillages.

Pelléas. — Je vous soutiendrai par le bras, le chemin est escarpé et il y fait très sombre... Je pars peut-être demain...

Mélisande. — Oh !... Pourquoi partez-vous?²⁶

Pelléas fait l'annonce de son départ d'une façon si brusque, si soudaine, que sa phrase, « Je pars peut-être demain » nous fait l'impression de répondre à un tout autre ordre d'idées. Tandis qu'il s'entretenait avec la jeune fiancée de son frère, un sentiment s'ébauchait dans les calmes profondeurs de son être. Il commençait à subir l'influence d'un charme mystérieux. Mais l'idée fâcheuse du départ qui rompait ce charme s'insinue, détermine une secousse plus sensible et un reflet de ces mouvements monte à la surface. Le cri inconscient de Mélisande est tout aussi révélateur et sa simple question dit l'amour naissant que sa conversation ne laissait pas deviner. Ce n'est qu'un bref moment; le dialogue intérieur redevient muet. Il plonge à nouveau dans l'inconscient pour ressortir ailleurs par un artifice semblable et nous montrer un autre moment de l'histoire intime des héros.

C'est au bord de la fontaine qui ouvrait jadis les yeux des aveugles que nous l'entendons de nouveau. Il surgit aussi inattendu au milieu d'un dialogue également insignifiant :

« *Pelléas.* — Vos cheveux ont plongé dans l'eau...

Mélisande. — Oui, oui; ils sont plus longs que mes bras... Ils sont plus longs que moi... (un silence).

Pelléas. — C'est au bord d'une fontaine aussi qu'il vous a trouvée ?²⁷ »

Cette dernière phrase n'a aucune relation avec les précédentes, le pronom « il » que Pelléas emploie est sans antécédent. Une sorte de courte parenthèse s'ouvre dans le dialogue ordinaire :

« *Pelléas.* — Que vous a-t-il dit ?

Mélisande. — Rien, je ne me rappelle plus...

Pelléas. — Etait-il tout près de vous ?

Mélisande. — Oui, il voulait m'embrasser...

(26) Ibid. P. 28.

(27) Ibid. P. 33.

Pelléas. — Et vous ne vouliez pas ?

Mélisande. — Non.

Pelléas. — Pourquoi ne vouliez-vous pas ?

Mélisande. — Oh ! oh ! j'ai vu passer quelque chose au fond de l'eau...²⁸ »

La dernière réplique de Mélisande ferme la parenthèse et la conversation reprend sa banalité habituelle. Dans le bref échange de phrases, nous avons entrevu le fond de la pensée des amants. Ils prennent connaissance de leur amour et l'image inquiétante de Golaud, quoiqu'ils ne le nomment pas, se présente à leurs esprits comme une menace.

Tel est un des moyens les plus effectifs que Maeterlinck emploie dans ces œuvres pour nous faire sentir sous un drame superficiel et externe les remous lents et vagues de l'être subconscient. Rappelons ce que nous avons dit ailleurs sur l'usage qu'il fait de l'atmosphère et du symbole dans le même but. Revenons à la question que nous avons posée du réalisme maeterlinckien. L'étude que nous venons de faire nous permet de conclure qu'il n'y a pas dans ce théâtre de réalisme dans le sens usuel du mot. Par la magie suggestive de son art, le poète crée un monde spécial, un lointain pays de rêve, imprécis et mystérieux, dont les contours se dessinent à peine sur un fond de brume. Les êtres qui l'habitent sont aussi des figures imprécises, dégagées « des détails d'actualité ». Ils vivent une vie à part au milieu d'une énigme qu'ils ne cherchent pas à comprendre, poussés par des forces qu'ils sentent obscurément, mais qu'ils ne s'expliquent pas. Il y a une parfaite harmonie entre ces personnages et leur milieu, et c'est pourquoi les pâles héros de ce théâtre ne nous semblent pas arbitraires ou invraisemblables. Ils sont réels comme les images d'un songe sont réelles. Leur vérité tient intimement au monde où se déroule le drame de leurs vies. C'est une vérité idéale

(28) Ibid. P. 33

ou artistique que l'auteur a voulu créer, et non pas une reproduction plus ou moins exacte des détails de la réalité terrestre.

La beauté idéologique et la jouissance spirituelle qu'elle nous procure n'est pas le seul charme du théâtre de Maeterlinck. Il unit à celui-ci l'enchantement de la beauté plastique. Le poète conçoit le théâtre comme un spectacle pour les yeux aussi bien que pour l'esprit. Le décor dont tous les détails sont réglés avec soin a, outre sa signification symbolique, une beauté toute de formes et de couleurs harmonieuses, capable de nous enchanter par elle-même. La plus décorative des œuvres de cette période, celle où les éléments plastiques l'emportent sur le texte est *Les Sept Princesses*. Le cadre est une « vaste salle de marbre, avec des lauriers, des lavandes et des lys en des vases de porcelaine²⁹ ». En marbre blanc aussi est l'escalier aux sept marches sur chacune desquelles est endormie une princesse de blanc vêtue. La salle a de grandes fenêtres derrière lesquelles s'étend une terrasse. A travers les vitrages on aperçoit « une noire campagne marécageuse avec des étangs et des forêts de chênes et de pins. Perpendiculairement à l'une des fenêtres, entre d'énormes saules, un sombre canal inflexible, à l'horizon duquel s'avance un grand navire de guerre³⁰ ». Chaque détail est choisi en vue d'une harmonie totale qui caresse les yeux. La « noire campagne marécageuse » et la salle blanche s'opposent dans un saisissant contraste et forment une sorte de symphonie chromatique en blanc et noir.

Dans les œuvres plus longues où le décor change si souvent, cet élément décoratif apparaît en de petits tableaux d'une grâce harmonieuse et délicate qui nous reste longtemps dans la mémoire comme une suave mélodie. Le château d'Arke, le roi d'Allemonde, est entouré d'un parc dans un coin duquel il y a une fontaine miraculeuse. Auprès de son bassin de

(29) *Les Sept Princesses*. P. 2.

(30) *Ibid.* P. 3.

marbre viennent un jour s'asseoir Pelléas et Mélisande. Un tilleul au feuillage si épais que le soleil n'y pénètre jamais, ombrage la fontaine. Mélisande se penche sur l'eau claire et profonde et sa chevelure dorée et splendide vient y plonger. Se redressant, elle se met à jouer avec son anneau de noces. Tout en parlant avec Pelléas, elle le lance vers le ciel et l'anneau brille fugitivement au soleil avant de retomber dans ses mains... Enlevez à cette scène tout le sens profond que l'auteur y a mis, vous ne serez pas moins charmé par la grâce lente et stylisée des mouvements et des gestes, par le contraste pittoresque entre l'ombre verte du parc et la blancheur du marbre sur lequel l'or des cheveux de la jeune femme vient se verser en cascade éblouissante, mettant une note lumineuse sur le fond un peu sombre.

Période de Transition

La Mort de Tintagiles (1894) ferme une période de la production dramatique de Maeterlinck. L'œuvre suivante, *Aglavaine et Sélysette*, montre une inspiration nouvelle. Elle est l'indice d'un effort de rénovation de la part de l'auteur. Mais avant d'entrer dans l'étude de cette période, il convient de constater que le changement s'annonce déjà dans les drames du premier cycle. Cela nous fera voir avec plus de clarté que chez Maeterlinck il y a une évolution graduelle qui se fait sentir progressivement et non pas un revirement soudain.

Dans les drames que nous venons d'étudier, Maeterlinck nous présentait une humanité dominée, affolée par la terreur des forces inconnues, ballotée par le souffle puissant et orageux de l'au-delà. La disproportion entre les êtres chétifs et pitoyables et les puissances énormes était telle que la possibilité de la lutte n'était même pas envisagée. Donc, une humanité en qui la peur étouffe la conscience et la réflexion, une humanité en état de somnambulisme, peuplait ces poèmes. A cet état d'esprit correspondait une langue saccadée, d'un rythme haletant parfois, propre à balbutier de peur et à nous transmettre les frissons d'angoisse qui agitent ces âmes.

Cette parfaite harmonie entre le fond et la forme se manifeste encore dans cette nouvelle période. Ce sont des êtres en qui la peur diminue, en qui la conscience s'éveille, qui parleront un langage au rythme plus simple, plus serein. Les discours plus longs exprimeront une pensée qui ose s'affir-

mer, qui ne craint plus d'affronter les problèmes que l'inconnu lui pose. Ces deux traits vont caractériser d'abord l'évolution de Maeterlinck dans le théâtre : le réveil de la conscience chez les personnages qui les pousse à une conception moins négative de leur rôle dans l'univers et le développement d'un style apte à traduire cette attitude nouvelle.

Déjà, dans les premiers drames nous pouvons recueillir quelques indices de ce que sera la nouvelle direction spirituelle de Maeterlinck. Il y a des personnages qui, à côté des marionnettes, semblent vivre d'une vie plus sereine et plus consciente, et qui témoignent d'une pensée active. Cela corrobore l'impression que le changement de Maeterlinck se prépare et se fait lentement dans son esprit. D'ailleurs, disons-le en passant, c'est d'accord avec ce que nous savons de la façon de travailler de Maeterlinck. Un regard sur sa bibliographie nous montrera la lenteur de sa production : les premiers drames s'échelonnent d'année en année. En 1890, il fait apparaître deux pièces : *Les Aveugles* et *L'Intruse*, mais ce sont des pièces d'un acte chacune. En 1894, il publie trois drames : *Alladine et Palomides*, *Intérieur*, *La Mort de Tintagiles*, outre la traduction de l'*Annabella* de Ford, mais c'est après deux années de silence au théâtre, car l'œuvre précédente, *Pelléas et Mélisande*, est de 1892.

Un renseignement plus précis nous est fourni par Mme Georgette Leblanc. Elle nous dit ceci :

« En somme, il travaille peu, si nous entendons par travail les seuls instants de production, car il lui semblerait puéril de s'attarder trop longtemps à la tâche. Rien ne serait plus contraire à ses idées et à ses goûts. Mais je ne connais pas d'être plus studieux si l'on songe qu'en dehors des deux heures précises qu'il accorde à sa besogne quotidienne, aucune distraction ne vient interrompre l'unité, presque monotone de ses jours¹. »

(1) Maurice Maeterlinck. *Morceaux Choisis*. Introduction. P. 350.

Revenons aux drames. Le premier en date de ces personnages qui préparent l'ère nouvelle qui s'ouvrira bientôt est le vieux Arkel, de *Pelléas et Mélisande*. Qu'il soit capable de réfléchir et de concevoir une vie autre que celle qui se passe dans l'attente du malheur, nous est démontré par ces propos qu'il tient à Mélisande :

« Tu arrivais ici toute joyeuse, comme un enfant à la recherche d'une fête, et au moment où tu entrais dans le vestibule, je t'ai vue changer de visage, et probablement d'âme, comme on change de visage, malgré soi, lorsqu'on entre, à midi, dans une grotte trop sombre et trop froide... Et depuis, à cause de tout cela, souvent, je ne te comprenais plus... Je t'observais, tu étais là, insouciant peut-être, mais avec l'air étrange et égaré de quelqu'un qui attendrait toujours un grand malheur, au soleil, dans un beau jardin... Mais à présent tout cela va changer. A mon âge, — *et c'est peut-être là le fruit le plus sûr de ma vie*, — à mon âge, *j'ai acquis je ne sais quelle foi à la fidélité des événements, et j'ai toujours vu que tout être jeune et beau créait autour de lui des événements jeunes, beaux et heureux...* Et c'est toi, maintenant, qui vas ouvrir la porte à l'ère nouvelle que j'entrevois...². »

L'ère nouvelle ne commence pas encore et Mélisande n'a pas le pouvoir d'éloigner le malheur. Arkel se trompe donc. Néanmoins, il est significatif qu'il ait médité la vie, qu'il en ait tiré une certaine conclusion philosophique.

Cette conclusion est intéressante non seulement comme témoignage d'une pensée active, mais en soi. Elle nous indique les voies nouvelles dans lesquelles Maeterlinck va s'engager. Elle éclaire la marche de sa pensée et constitue l'un des liens qui rattachent la première à la deuxième partie de son œuvre. La continuité de sa pensée nous apparaît clairement quand nous retrouvons dans le *Trésor*, l'idée qu'Arkel a exprimée dans *Pelléas et Mélisande*.

(2) Théâtre. Vol. II. p. 101.

« Enfin, quelques-uns osent nous affirmer qu'on peut apprendre à être heureux, qu'à mesure que nous devenons meilleurs nous rencontrons des hommes qui s'améliorent, qu'un être qui est bon attire irrésistiblement des événements aussi bons que lui-même, et qu'en une âme belle, le hasard le plus triste se transforme en beauté³. »

Maeterlinck affirme donc d'abord par le vieux Arkel et plus énergiquement encore dans *Le Trésor*, le pouvoir qu'a l'âme de transformer les événements d'après le modèle qu'elle fournit elle-même. La conception de la fatalité qui domine le premier théâtre se trouve ainsi bouleversée. Sur cette première fatalité l'homme n'avait aucun pouvoir, car elle existait en dehors de lui, elle était aussi insaisissable et étrangère que puissante. Mains maintenant, le hasard n'a plus de prise sur notre foyer intérieur, car ses caprices, par une sorte d'alchimie miraculeuse se transforment d'après ce qu'ils y trouvent⁴. Cette idée est fondamentale dans la philosophie de Maeterlinck et elle déterminera aussi de profonds changements dans son esthétique, changements dont nous aurons l'occasion de parler plus en détail.

Alladine et Palomides nous offrent encore un autre exemple d'un personnage qui semble arrivé à la conscience, quoique dans ce cas il la perde dans le malheur d'un amour non partagé : le roi Ablamore. Qu'il ait réfléchi sur lui-même et sur sa propre vie nous semble évident quand nous l'entendons dire :

« Il y a des hommes qui semblent détourner les événements. Il suffisait que je fusse quelque part pour que rien ne pût naître. Au temps de ma jeunesse, j'avais des amis dont la

(3) *Le Trésor des Humbles*. P. 197.

(4) Cette idée se retrouve dans *La Sagesse et la Destinée* où nous lisons « N'oublions pas que rien ne nous arrive qui ne soit pas de la même nature que nous-mêmes. Gravissez la montagne ou descendez dans le village, allez au bout du monde ou bien promenez-vous autour de la maison, vous ne rencontrerez que vous-même sur les routes du hasard », p. 35. (Voir aussi pp. 102-104).

présence semblait attirer toutes les aventures; mais les jours où je sortais avec eux à la rencontre des joies et des douleurs, ils s'en revenaient les mains vides..⁵. »

Longtemps Ablamore a vécu content et même orgueilleux de ce calme que rien n'interrompait. Mais sous l'influence dynamique de l'amour, son âme veut secouer sa torpeur.

« J'ai reconnu que le malheur lui-même vaut mieux que le sommeil et qu'il doit y avoir une vie plus active et plus haute que l'attente... Ils verront bien que, moi aussi, j'ai la force d'agiter, quand je veux, l'eau qui paraissait morte au fond des grandes cuves de l'avenir...⁶ »

Ce réveil d'activité, ce travail sur lui-même que fait Ablamore l'éloignent des personnages indécis et inconscients avec lesquels Maeterlinck nous a familiarisés.

Le vieux Ablamore a une fille, Astolaine, laquelle est la première des créations féminines de Maeterlinck qui réponde à une conception différente. Elle n'est pas la sœur des frères princesses venues de loin. En elle s'affirme une volonté, une force de l'âme. Sa générosité, qui naît de la conscience de son énergie, la pousse à se sacrifier pour les autres qu'elle sent désarmés devant le malheur. Palomides, son fiancé, a vu confusément les trésors que recèle l'âme d'Astolaine.

« J'étais triste autrefois. Mais maintenant, les jours me semblent plus légers et plus doux que des oiseaux inoffensifs dans les mains... Et si de vieux moments reviennent par hasard, je m'approche d'Astolaine et l'on dirait que j'ouvre une fenêtre sur l'aurore... Elle a une âme que l'on voit autour d'elle, qui vous prend dans ses bras comme un enfant qui souffre et qui, sans vous parler, vous console de tout... Je n'y comprendrai jamais rien⁷. »

Jamais sa générosité, sa faculté de comprendre et de pardonner ne se démentent. Au long discours dans lequel Palo-

(5) ' Théâtre. Vol. II. P. 156.

(6) Ibid. P. 157.

(7) Ibid. P. 160.

midas tente d'expliquer comment, ayant la conscience de ce qu'il perd, il sent qu'il lui faut aimer Alladine, Astolaine répond avec une simplicité parfaite⁸. La sérénité de ses mots est telle que nul soupçon n'effleure l'esprit de Palomides. A peine une allusion à son bonheur détruit : « J'attendais le réveil... Il est venu et je puis respirer avec moins d'inquiétude, puisque je ne suis plus heureuse⁹. » C'est tout, déjà elle s'oublie elle-même pour songer à protéger les autres.

« Il faudrait y voir clair à présent pour toi-même et pour elle. Car je crois que mon père a déjà des soupçons¹⁰. »

On a dit que les personnages de ces premiers drames n'ont tout au plus, qu'une demi-conscience. Si c'est vrai quant à Arkel et Ablamore, cel nous semble injuste, quand nous songeons à cette femme admirable, l'une des plus belles créations maeterlinckiennes. N'est-ce pas le fait d'une conscience éclairée par les hautes lumières de l'intelligence et du cœur que cette belle générosité qui va plus loin que le pardon, car elle s'inquiète du bonheur de ceux qui viennent de la rendre malheureuse ? Et elle ne s'en tient pas aux mots, elle agit, elle descend à la grotte où Ablamore a fait enfermer Alladine et Palomides, pour les délivrer. Si malgré tous ses efforts la mort triomphe, cela nous indique seulement combien était forte la prise du pessimisme sur l'âme du poète.

Elle l'est encore quand il conçoit sa *Mort de Tintagiles*. Néanmoins, nous pouvons aussi constater ici une nouvelle attitude dans les personnages. La pièce, telle qu'elle apparaît dans l'édition du Théâtre, publiée chez Lacomblez en 1901, comportait cinq actes. Maeterlinck en a, par la suite, supprimé le quatrième et modifié la fin du troisième. C'est dans sa forme originelle qu'elle est la plus intéressante par rapport à la question qui nous occupe. Les deux sœurs de Tintagiles, accompagnées du vieux serviteur Aglovale, se sont enfermées

(8) Ibid. P. 178

(9) Ibid. P. 180

(10) Ibid. P. 180.

avec l'enfant dans leur appartement. Ils veillent, car ils savent que les servantes de la vieille reine monstrueuse doivent venir par son ordre pour ravir le petit. Ygraine, l'ainée, serre Tintagiles dans ses bras. Tout à coup, ils entendent des pas dans le corridor, une clef grince dans la serrure et la porte s'entr'ouvre. Ygraine, portant Tintagiles évanoui, joint ses efforts à ceux des autres pour refermer la porte qui, cependant, continue à s'ouvrir lentement sans qu'on entende ou qu'on voie personne.

« Seule une clarté froide et calme pénètre dans l'appartement. A ce moment Tintagiles, se roidissant soudain, revient à lui, pousse un long cri *de délivrance* et embrasse sa sœur, tandis qu'à l'instant même de ce cri, la porte, qui ne résiste plus, se referme brusquement sous leur poussée qu'ils n'ont pas eu le temps d'interrompre.

Ygraine. — Tintagiles !... (Ils se regardent avec étonnement).

Aglovale (écoutant à la porte). — Je n'entends plus rien...

Ygraine (éperdue de joie). — Tintagiles ! Tintagiles ! Voyez !... Voyez !... Il est sauvé... Voyez ses yeux... ont voit le bleu... Il va parler... *Elles ont vu qu'on veillait... Elles n'ont pas osé!*¹¹ »

Il est vrai que dans l'acte suivant, les servantes parviennent à enlever l'enfant. Mais il est significatif qu'elles aient trouvé d'abord une opposition, qu'elles aient eu à lutter et qu'elles aient été momentanément déroutées.

L'effort des personnages devant le spectacle de la vie pour y comprendre quelque chose se fait de plus en plus sensible. Dans *Intérieur*, qui suit chronologiquement *Alladine et Palomides*, nous trouvons l'exemple le plus frappant de cet éloignement de l'ancienne attitude. Là aussi l'auteur s'est départi entièrement de sa manière primitive; il n'y a presque plus de ces répétitions qui indiquaient chez les personnages

(11) Théâtre. Vol. II (14^m édition. P. 226.

une certaine inaptitude à saisir le sens des choses. Les deux changements — celui qui se fait dans l'attitude des personnages et celui du style — sont apparents, par exemple dans ce discours du vieillard :

« On ne voit pas dans l'âme comme on voit dans cette chambre. Elles sont toutes ainsi. Elles ne disent que des choses banales; et personne ne se doute de rien. On vit pendant des mois à côté de quelqu'un qui n'est plus de ce monde et dont l'âme ne peut plus s'incliner; on lui répond sans y songer : et vous voyez ce qui arrive... Un ange même ne verrait pas ce qu'il faut voir : et l'homme ne comprend qu'après coup... Hier soir, elle était là sous la lampe comme ses sœurs, et vous ne les verriez pas, telles qu'il faut les voir, si cela n'était pas arrivé... Il me semble les voir pour la première fois... Il faut ajouter quelque chose à la vie ordinaire avant de pouvoir la comprendre¹². »

Ces passages, glanés dans les drames du premier théâtre, suffisent à nous montrer que déjà dans l'esprit de l'auteur une lumière pointait. Par leur attitude plus consciente, plus réfléchie, parce qu'ils osent se câbrer, les personnages que nous avons cités, ouvrent le chemin à ceux qui vont s'incarner dans les drames de la deuxième époque.

Entre *La Mort de Tintagiles* (1894) et *Aglavaine et Sélysette* (1896) se place *Le Trésor des Humbles*, recueil d'essais écrits à des dates différentes. Il faut se rappeler ce détail chronologique pour comprendre le caractère complexe de ce volume. Nous y trouverons en effet, des essais où la première conception de Maeterlinck persiste encore; d'autres où s'ébauchent déjà quelques-unes des idées d'*Aglavaine et Sélysette* et de *La Sagesse et la Destinée*. Dans l'essai sur *L'Etoile*, nous lisons ceci :

« Il n'y a pas de destin de la joie; il n'y a pas d'étoile

(12) Ibid. P. 193.

heureuse. » Et plus loin : « En attendant, nous sommes entre les mains de puissances étranges¹³. »

C'est encore l'idée de la fatalité qui plane sur les premiers drames. Mais elle s'est transformée, elle se déplace et, au lieu d'occuper l'inconnu qui nous entoure, elle vient résider en nous-mêmes. C'est ce que nous avaient déjà fait entrevoir *Pelléas et Mélisande* et *Alladine et Palomides*. L'âme du poète est encore troublée par le problème du malheur, de sa source, de sa manière d'être. Mais il l'envisage de façon différente et il se demande :

« Est-ce lui qui s'avance à notre rencontre ou bien est-il appelé par des voix que nous nourrissons tout au fond de notre être et qui sont de connivance avec lui ? »

Les paysans écossais ont un mot — fey — pour désigner « l'état d'un homme qu'une sorte d'irrésistible impulsion intérieure entraîne, malgré tous ses efforts, malgré tous les conseils et les secours, vers une inévitable catastrophe¹⁴ ».

Nous avons tous à un moment de notre vie, senti ça.

« Cela ressemble encore à la fatalité d'Œdipe, et pourtant c'est déjà autre chose. On pourrait dire que c'est cette fatalité aperçue *ab intra*. Il y a des puissances mystérieuses qui règnent en nous-mêmes et qui semblent d'accord avec les aventures¹⁵. »

Le poète a, on le voit, découvert un monde intérieur habité par des puissances qui sont en rapport avec celles de la fatalité extérieure. Celle-ci continue à exister et même à être la plus forte, car :

« A quoi sert-il de cultiver un Moi sur lequel nous n'avons presque aucune influence ? C'est notre étoile qu'il nous faut observer. Elle est bonne ou mauvaise; elle est pâle

(13) *Le Trésor des Humbles*. P. 184.

(14) *Ibid.* 189.

(15) *Ibid.* P. 191.

ou puissante; et toutes les forces de la mer n'y pourraient rien changer¹⁶. »

Aucun progrès n'a donc été fait ? Mais si, puisque le poète interroge ces puissances, et cherche à les comprendre au lieu de se laisser écraser aveuglément. Même si les conditions auxquelles l'étude arrive sont négatives, c'est déjà quelque chose que d'avoir « découvert quelques-unes des habitudes du hasard¹⁷ ».

Plus encore, la façon dont agit cet hasard nous offre un point d'appui pour le combattre : « Enfin, quelques-uns osent nous affirmer qu'on peut apprendre à être heureux qu'à mesure que nous devenons meilleurs, nous rencontrons des hommes qui s'améliorent, qu'un être qui est bon attire irrésistiblement des événements aussi bons que lui-même, et qu'en une âme belle, le hasard le plus triste se transforme en beauté... Si la même douleur frappe à deux portes qui se touchent, agira-t-elle de façon identique dans la maison du juste et dans celle de l'injuste, et si vous êtes pur, vos malheurs ne seront-ils pas purs ?¹⁸. »

C'est une façon d'enlever au malheur un peu de son pouvoir de nuire. Ce n'est pas beaucoup, mais « qui donc oserait dire qu'il y a dans ces régions des vérités plus fermes ?¹⁹ »

Notre effort ne parvient qu'à élargir un peu l'horizon de nos tristesses. C'est quand même quelque chose de positif : « Il est beau d'augmenter ses tristesses, puisque c'est élargir sa conscience qui est l'unique endroit où l'on se sente vivre²⁰. »

Ces passages, tirés de l'essai sur *L'Etoile* (qui parut au *Figaro* du 24 septembre 1894, sous le titre *A Propos de l'Œuvre*), sont caractéristiques de la position spirituelle de Mae-

(16) Ibid. P. 195.

(17) Ibid. P. 196.

(18) Ibid. P. 198.

(19) Ibid. P. 199.

(20) Ibid. P. 202.

terlinck à cette époque. Ils montrent combien est forte encore chez lui l'obsession des problèmes accablants que l'inconnu lui pose, notamment celui du malheur. Mais ils montrent tout aussi bien qu'une faible clarté se fait dans son esprit, que l'espoir est né et que, secouant sa torpeur, il cherchera un refuge dans le foyer intérieur. Il y élèvera une forteresse contre les murs de laquelle le hasard se brisera. Nous venons d'assister à la pose de la première pierre de cette forteresse.

On a déjà dit quelle influence Emerson, « le bon pasteur matinal des prés pâles et verts d'un optimisme nouveau, naturel et paisible », a eue sur l'esprit de Maeterlinck²¹. Le poète belge a fait la connaissance du sage Américain, au moment où il avait le plus besoin du réconfort que cette sagesse ordinaire lui apportera.

« Il est venu pour plusieurs au moment où il fallait venir et à l'instant où ils avaient mortellement besoin d'explications nouvelles²². »

A cette influence heureuse, une autre vient s'ajouter, qui travaillera dans le même sens. Si Emerson lui fournit des théories réconfortantes, c'est dans sa propre vie, dans la pratique même du bonheur que l'âme de Maeterlinck guérira. Quand il écrivait son bel essai *Sur les Femmes*, le poète ne se doutait pas qu'il appartiendrait à une femme de dissiper entièrement les brouillards qu'enveloppaient encore son esprit : « Elles savent des choses que nous ne savons pas, et elles ont une lampe que nous avons perdue », disait-il²³.

En 1895, à Bruxelles, chez l'avocat Edmond Picard, Maeterlinck vit « apparaître sous les traits de l'admirable Georgette Leblanc, le visage même de sa destinée²⁴ ».

Une grande sympathie fondée sur une affinité spiri-

(21) Ibid. P. 132.

(22) Ibid. P. 132.

(23) Ibid. P. 86.

(24) Georgette Leblanc. *Souvenirs*. P. 71.

tuelle qui émerveillait le poète, les lia bientôt. Elle fut pour lui une révélation, la révélation du bonheur dans l'amour. Lors de leur première rencontre, il avoua à Mme Leblanc « qu'il ne croyait ni à l'amour, ni au bonheur ». En 1895, il écrivait à celle qu'il aimait : « Vraiment, je me demande bien souvent dans quel monde nous vivons, et je crains par moments que notre amour ne meure de sa propre beauté²⁵. »

En son esprit se faisait un travail de réévaluation. Cette même année de 1895, il écrivait encore :

« Quand je pense à présent aux choses que j'ai écrites avant de te connaître, comme toutes ces petites œuvres me semblent mortes et sans valeur à côté de ce qu'elles devraient être ! Je n'avais alors que des pressentiments de la vie véritable et je n'ai jamais cru qu'elle pût exister. Je ne sais pas pourquoi il m'a été donné d'avoir parfois raison dans mes ténèbres, mais tout ce que j'ai dit, je l'ai dit sans rien voir, et presque sans y croire (ou du moins je croyais que je n'y croyais pas) et ce n'est que depuis ta venue que j'ai vérifié tout ce que j'ai cru dire, et c'est aussi depuis ce jour que j'ai été vraiment converti à moi-même²⁶. »

Ces lignes témoignent de l'état d'esprit de Maeterlinck après cette rencontre qui resterait désormais comme une date mémorable de sa vie. Ayant fini *Le Trésor des Humbles* Maeterlinck entreprit la composition d'*Aglavaine et Sélysette* en s'inspirant de Mme Leblanc pour créer le caractère d'Aglavaine. Il y a dans l'œuvre — et ceci lui donne en partie sa grande nouveauté — une volonté consciente de bonheur. Cette volonté, c'est Aglavaine qui l'apporte. C'est elle qui écrit à Méléandre : « Nous mettrons tant d'amour en nous-mêmes et tout autour de nous, qu'il n'y aura plus place pour le malheur et la tristesse; et s'ils veulent entrer malgré tout,

(25) Ibid. P. 20.

(26) Ibid. P. 74.

il faudra bien qu'ils deviennent plus doux avant d'oser frapper à notre porte²⁷. »

Sélysette est un pauvre petit être inconscient qui vit au jour le jour, qui fuit la gravité de la vie, mais qui a un cœur plein de bonté et de tendresse. Quatre ans elle a vécu heureuse avec son époux Méléandre. Mais voici qu'Aglavaine, veuve du frère de Sélysette, a décidé de venir vivre avec eux. Elle écrit, annonçant son arrivée et sous l'influence de cette lettre et du souvenir de celle qui l'a écrite, un changement subtil commence à se faire sentir. Méléandre sent que quelque chose manquait à leur amour, qu'ils n'ont pas été assez intimement unis. « Je crois que l'on peut dire que nous avons été heureux et cependant, parfois, je me demande si nous avons vécu assez près l'un de l'autre... Je ne sais si c'est moi qui n'avais pas la patience de te suivre, ou si c'est toi qui voulais fuir trop vite, mais bien souvent, lorsque j'essayais de te parler comme je te parlais tout à l'heure, tu semblais me répondre de l'autre bout du monde où tu te réfugiais pour des raisons que je ne comprends pas. Est-ce que vraiment, notre âme a peur à ce point-là d'un peu de gravité ou d'un peu plus de vérité dans l'amour ?... Je ne sais pas pourquoi je le vois mieux ce soir. Est-ce à cause du souvenir plus vivant d'Aglavaine, à cause de sa lettre ou de son arrivée qui délivre déjà quelque chose dans notre cœur ? Nous nous sommes aimés autant qu'on peut humainement s'aimer, semble-t-il. Mais quand elle sera là, nous nous aimerons davantage, nous nous aimerons tout autrement, bien plus profondément, tu verras²⁸. »

Aglavaine arrive, divinement belle, et tout de suite Méléandre et elle s'aiment. Voici la situation traditionnelle : deux femmes qui aiment toutes les deux le même homme. Mais Maeterlinck a tiré de cette situation dont l'intérêt sem-

(27) Théâtre. Vol. III, p. 6.

(28) Ibid. P. 12.

blait épuisé des développements tout à fait inattendus où éclate son originalité. Cela, il le fait par une conception si haute et si noble de l'amour, qu'il transpose magnifiquement les données usuelles sur un plan supérieur. L'amour d'Aglavaine et Méléandre a quelque chose de mystique. C'est un échange d'âmes qui procure à chacun des amants la joie ineffable de se sentir continuer dans l'autre et d'y vivre plus intensément qu'en soi-même. C'est encore l'effort de l'âme pour atteindre sa propre beauté, qu'elle reconnaît et adore dans l'être aimé. Cet amour a pour s'exprimer des accents d'un lyrisme très beau sans cesser d'être naturel et vrai; nous y reconnaissons le poète que Maeterlinck ne cesse jamais d'être²⁹.

« *Méléandre.* — Tu me parais antérieure à tout ce que je suis, je sens ton âme mieux que je ne sens la mienne, tu es plus près de moi que tout moi-même; et si l'on me disait : Il vous faut sauver votre vie..., c'est ta vie qu'il me faudrait sauver pour que je puisse vivre... Il me semble souvent que mon âme et mon être et tout ce qu'ils possèdent ont changé de demeure et que *c'est la partie de moi-même qui n'est pas de ce monde, que j'embrasse en pleurant quand je t'embrasse ainsi.*

Aglavaine. — Je dis de même, Méléandre, lorsque je t'embrasse à mon tour, il me semble que *c'est moi-même que j'embrasse quand je serai plus belle...* Je me cherche hors de moi, et c'est en toi que je me trouve, je te cherche hors de moi et c'est en moi que je te trouve... Tout se joint tellement en nos êtres qu'il n'est plus possible de dire où l'un de nous commence et où l'autre finit...³⁰ »

Un tel amour qui exclut l'égoïsme ne doit pas produire de conflits. Il y a Sélysette. Méléandre s'inquiète pour elle,

(29) Mme Georgette Leblanc nous apprend dans ses *Souvenirs* que Maeterlinck avait en partie tiré de leur correspondance, la scène d'amour de Méléandre et Aglavaine. P. 90.

(30) Théâtre. Vol. III. P. 26.

mais Aglavaine a une âme héroïque et elle conçoit l'ambition de faire monter Sélysette avec eux « vers l'amour qui ignore les petites choses de l'amour³¹ ». Sélysette est d'abord jalouse, outragée. Son âme est pleine d'ombre, de mauvaises pensées la troublent. Elle ne voit, dans la tendresse que lui témoignent Algavaine et Méléandre, que de l'hypocrisie. Elle veut se venger, rendre le mal qu'elle croit qu'on lui a fait. Mais, se promenant dans le parc, elle aperçoit Aglavaine qui dort sur un banc au bord d'un réservoir. Sa colère la domine et l'aveugle. Elle croit même qu'Aglavaine est avec Méléandre et elle songe à appeler pour dénoncer les amants. S'approchant, elle constate son erreur. Quelque chose dans la vue d'Aglavaine endormie, l'idée du danger où elle se trouve, bouleverse son âme et en chasse les mauvaises pensées. Ses réactions sont rendues avec beaucoup de naturel par Maeterlinck.

« Elle est toute seule aussi... est-ce un rayon de lune, ou bien son voile blanc ? Elle dort, qu'est-ce que je vais faire ? Oh ! elle ne sait pas ! elle est au bord du réservoir et si elle se retourne, elle tombe dans la citerne... Il a plu... elle s'est voilé la tête, mais sa poitrine est découverte... elle est trempée... elle a froid... elle ne connaît pas le pays... est-elle tombée ou bien est-elle malade ? Oh ! elle tremble en dormant... je vais lui donner mon manteau... Elle dort profondément... je crois qu'elle a pleuré... elle n'a pas l'air heureuse, elle n'a pas l'air plus heureuse que moi... elle est pâle ; je vois qu'elle pleure aussi... elle est belle quand elle est pâle ainsi... on dirait qu'elle se mêle aux clartés de la lune... Il ne faut pas l'éveiller brusquement... elle pourrait prendre peur et tomber dans le puits...³² »

Elle éveille Aglavaine et celle-ci, se voyant recouverte du manteau de Sélysette, comprend le mouvement de générosité que cet être instinctif a eu. Elle voit l'âme véritable de Sély-

(31) Ibid. P. 33.

(32) Ibid. P. 41.

sette et c'est à cette âme, qui veut se cacher, qu'elle fait un appel émouvant. La timidité farouche de Sélysette disparaît; pour la première fois, sous l'influence radiieuse de son amie, elle sonde sa conscience et y promène une clarté nouvelle. L'entente et l'amour jaillissent de ces échanges et le conflit latent dans cette situation devient une des expériences les plus belles de leur vie.

Tout le long du drame, le développement de l'âme de Sélysette se poursuit et c'est là l'autre nouveauté que la pièce apporte. Maeterlinck nous présente un personnage dynamique qui évolue et dont la conscience grandit et s'éclaire. C'est la lumière qu'Aglavaine répand, qui a illuminé la conscience de Sélysette. Elle le reconnaît et quand Méléandre, surpris de sa transformation, lui dit : « Je ne te reconnais plus, Sélysette, et je n'avais rien vu... Je ne sais de quel ciel tu descends quand tu parles ainsi... », elle répond : « Je descends d'Aglavaine, Méléandre³³. » Puis quand Aglavaine exprime le regret d'être venue, Sélysette lui dit : « Si tu n'étais pas venue, je n'aurais jamais été malheureuse ni heureuse, je n'étais rien du tout ³⁴. »

Sélysette trouve donc l'impulsion initiale de son développement dans la clarté nouvelle de sa conscience. Mais cette clarté augmente et brille d'une flamme plus pure parce qu'elle s'alimente d'amour. C'est dans son amour pour Aglavaine et Méléandre que Sélysette puise la force nécessaire pour combattre ce que son amour d'épouse a d'égoïste. Parce qu'elle aime vraiment elle s'élève au-dessus des petites choses d'un sentiment borné et en s'élevant, elle aime davantage, elle aime mieux et cela la remplit d'une ivresse et d'un bonheur qu'elle n'avait pas connus jusque-là. Oh ! ma pauvre Aglavaine », s'écrie-t-elle. « tu ne sauras jamais, car tu

(33) Ibid. P. 70.

(34) Ibid. P. 100.

savais d'avance... mais pouvoir dire, *les yeux ouverts*, mais pouvoir dire *je t'aime* à quelqu'un que l'on aime!³⁵ ».

L'amour tient une place considérable dans la philosophie de Maeterlinck. Nous avons vu que dans son évolution il se dégageait du pessimisme et cherchait à se libérer de la tyrannie de la fatalité extérieure en cultivant l'être intime. L'amour lui est apparu alors, comme un moyen d'embellissement moral. Cette notion il l'a exprimée dans *Le Trésor*, où il a écrit : « N'est-ce pas dans l'amour que se trouvent les plus purs éléments de beauté que nous puissions offrir à l'âme ? Il existe des êtres qui s'aiment ainsi dans la beauté. Aimer ainsi c'est ne plus distinguer la beauté qui se change en amour, de l'amour qui se change en beauté. Aimer ainsi... c'est marcher ensemble dans une bonté de plus en plus vivante, et de plus en plus haute³⁶. » Quand Maeterlinck construit sa théorie de la sagesse, c'est aussi à l'amour qu'il fait appel : « Il faut le répéter encore, ce n'est pas la raison, c'est l'amour qui doit être le vase dans lequel on cultive la sagesse véritable ³⁷. »

Le développement progressif de l'âme de la petite Selysette est rendue avec une grande poésie par Maeterlinck. Elle avance dans sa voie, et ses paroles, simples et douces, jaillissent d'une source très profonde et très pure, d'un cœur que l'amour enflamme. « Elle marche devant nous comme si une lumière imprévue l'éclairait... », dit Méléandre³⁸. Ses yeux deviennent plus grands et plus clairs et Aglavaine sent que devant eux elle ne peut pas mentir. La joie d'avoir trouvé — à ce qu'elle pense — une solution qui fera le bonheur de ceux qu'elle aime, l'illumine toute. « On dirait que ton âme est ivre dans ton corps », dit Aglavaine émerveillée. Sa beauté grandit avec son âme et en prend le visage. C'est

(35) Ibid. P. 101.

(36) *Le Trésor des Humbles*. P. 271.

(37) *La Sagesse et la Destinée*. P. 79.

(38) Ibid. P. 85.

une beauté fraîche comme celle de l'aurore. Nous le sentons dans ces paroles que traverse je ne sais quel souffle serein et pur : « Le soleil se lève sur la mer; et vois-tu la joie calme et profonde des flots ? Ne te semble-t-il pas que l'on soit seule au monde dans la fraîcheur et dans le silence transparent de l'aurore et que tout ce que l'on dit participe de l'aurore ?... La journée sera belle entre toutes, Sélysette... et toi aussi, que tu es belle et de *plus en plus belle à chaque aurore qui se lève...*³⁹ »

Malgré le progrès réel qui s'est réalisé dans la psychologie des personnages, il y a quelque chose d'inachevé, de manqué dans l'œuvre. La transformation de l'âme de Sélysette n'empêche pas celle-ci de chercher une solution dans la mort. Sa conduite est déconcertante et contradictoire. Comment concilier son incompréhension du mal qu'elle allait faire avec la lumière de sa conscience qui nous est apparue si claire et si pure ? Voulant faire le bonheur d'Aglaïné et Méléandre elle choisit le moyen le plus sûr de les rendre à jamais malheureux en mettant entre eux la mort d'un être innocent. Si elle avait voulu se venger et les punir, elle n'aurait pu mieux trouver. Dans l'exécution même de son projet elle agit comme un être instinctif, affolé. Elle se rapproche davantage des petites princesses qui peuplaient les premiers drames de l'auteur, que du personnage qu'elle nous a fait connaître. Ayant monté à la tour d'où elle doit se précipiter, elle hésite et redescend sous prétexte qu'elle n'a pas été assez tendre avec sa grand-mère quand elle lui a fait ses adieux. Au lieu de chercher à laisser dans l'esprit de la vieille dame une impression de sérénité — puisqu'elle veut qu'on la croie heureuse afin que l'hypothèse du suicide ne puisse être envisagée — elle lui parle de façon à l'inquiéter. Voici, par exemple, ce qu'elle lui dit au cours de cette dernière conversation : « Lorsque le bonheur vous

(39) Ibid. P. 105.

sera revenu, à eux deux et à toi, ma mère grand, tu les réuniras un soir autour de toi, et tu leur conteras l'histoire d'une petite fille...⁴⁰ »

Rencontrant Méléandre, elle agit envers lui d'une façon bizarre, refuse de l'embrasser et à sa question : « Qu'as-tu donc, Sélysette ? » elle répond par ces paroles énigmatiques : « Ah ! c'est si peu de chose et c'est passé si vite!⁴¹ » Quelques détails font même penser que Sélysette, tout en voulant donner à sa mort l'aspect d'un suicide, voulait aussi, obscurément et au fond d'elle-même, qu'on connût son sacrifice, que d'ailleurs elle regrette un peu. Sur la tour où elle parle à Yssaline en attendant que le moment fatal vienne, elle dit à sa petite sœur : « Vois-tu, ma petite Yssaline, je ne peux pas le dire, et cependant j'aurais besoin de le dire à quelqu'un parce que *c'est si triste quand on est seule à le savoir*⁴². » Le regret perce dans ces paroles que l'enfant qu'est Yssaline ne peut pas comprendre :

« Pourquoi faut-il que ce soit la plus jeune ?⁴³. »

La faiblesse que nous avons signalée dans la conception de l'auteur est encore plus manifeste en ce qui concerne Aglavaine. C'était elle qui devait amener le triomphe de la sagesse sur le malheur. Cependant, elle doit s'avouer vaincue. Son rêve d'un amour héroïque et surhumain n'a pu être réalisé. « N'est-ce pas étrange, Sélysette », dit-elle, « je t'aime, j'aime Méléandre, Méléandre m'aime, il t'aime aussi, tu nous aimes l'un et l'autre, et cependant nous ne pourrions pas vivre heureux, parce que *l'heure n'est pas encore venue où des êtres humaines puissent s'unir ainsi*...⁴⁴ »

Elle était arrivée pleine de confiance, convaincue qu'elle possédait la vérité et qu'elle pourrait l'imposer à ceux auprès

(40) Ibid. P. 129.

(41) Ibid. P. 115.

(42) Ibid. P. 140.

(43) Ibid. P. 142.

(44) Ibid. P. 97.

desquels elle va vivre. Sélysette monterait en même temps qu'eux « vers l'amour qui ignore les petites choses de l'amour⁴⁵. » Mais sa sagesse raisonneuse a dû se modifier, car l'expérience lui a montré qu'elle se trompait. En quoi ? Elle-même l'explique : « J'étais venue ici *plus sage qu'il ne faut être* ; j'étais persuadée que la beauté ne doit pas s'inquiéter des larmes qu'on répand à cause d'elle, et je croyais que la bonté n'a d'autres guides que la sagesse... mais maintenant j'ai reconnu qu'il vaut mieux qu'elle soit humaine et folle ⁴⁶. » A Méléandre, qui objecte qu'ils ont raison à ne pas vouloir sacrifier leur amour, elle répond : « C'est avoir si peu de chose que d'avoir raison, Méléandre, et je crois qu'il vaut mieux avoir tort toute sa vie et ne pas faire pleurer ceux qui n'ont pas raison⁴⁷. »

Plus significatif encore que cette hésitation dans ses idées, est l'aveuglement d'Aglavaine. Il est tout à fait inadmissible que cette femme vraiment supérieure n'ait même pas soupçonné le drame qui se déroulait à ses côtés. Cela est incompatible avec l'idée que l'auteur nous a donnée de son héroïne. Nous restons déconcertés et l'impression qui subsiste est le doute — nous ne savons pas trop comment prendre ces personnages.

Tout ceci nous montre de façon éloquente les tâtonnements de l'auteur dans sa nouvelle voie. Dans son esprit s'élaborait un type de femme sage et forte, le type qui répondait aux certitudes de sa pensée libérée du pessimisme. Aglavaine est dans son théâtre la première incarnation de cette sagesse consciente dont les principes n'étaient pas encore bien définis dans l'esprit de l'auteur. C'est la cause des vacillations que nous avons remarquées dans le drame. L'auteur a lui-même exprimé son mécontentement quand il écrivait à Mme Leblanc : « Il n'est pas tel que je le désirais, ce pauvre drame,

(45) Ibid. P. 33.

(46) Ibid. P. 79.

(47) Ibid. P. 87.

et quand je le revois d'ensemble dans l'esprit, je ne l'aime plus. Il devait être le triomphe et en somme, la force des choses a voulu qu'il soit presque la défaite d'Aglavaine. » Il sent néanmoins, que malgré cela, elle lui a apporté quelque chose. Elle lui a montré le chemin dans lequel il marchera désormais d'un pas plus sûr. C'est le sentiment qui se dégage d'une lettre à Mme Leblanc. « Ne te chagrine pas pour Aglavaine », dit-il. « Elle n'est pas parfaite parce qu'une autre plus parfaite, et qui, par conséquent, te ressemblera davantage doit venir. Aglavaine se ressent encore trop de mon étonnement et c'est cela qui lui donne trop de raideur. Mais maintenant mon étonnement est dévoré par l'amour plus parfait qui est, comme dit Ruysbroeck, sans étonnement. Je l'ai faite un peu trop tôt, voilà tout, mais je suis persuadé que c'était un essai nécessaire⁴⁸. »

Par sa forme aussi bien que par son idéologie, *Aglavaine et Sélysette* se place dans une période nouvelle. Le style change avec l'âme des personnages. Non plus instinctifs ou aveugles, ils pénètrent en eux-mêmes, ils s'interrogent et ils s'expriment dans un langage abondant, qui coule aisément. Plus de balbutiements tragiques, mais des phrases au rythme lent et cadencé, propre à traduire les nuances de la pensée et du sentiment.

Maeterlinck conserve à son art tout son pouvoir de suggestion. Nous en trouvons le meilleur et plus caractéristique exemple dans la belle scène au sommet de la tour où Sélysette monte pour exécuter son dessein. C'est un des passages les plus beaux, les mieux réussis du drame. Sans qu'on la nomme, on sent la mort planer sur la scène. Elle la revêt d'une mélancolie poétique et très douce. Tout ce qui se passe dans l'âme de Sélysette nous est suggéré à travers son dialogue si naturel avec sa petite sœur. La nature prend part à l'action et agit sur l'âme de l'héroïne, mais de façon très différente de celle

(48) Georgette Leblanc. *Souvenirs*. P. 91.

des premiers drames. Elle a un aspect calme et souriant; elle semble vouloir empêcher la tragédie et retenir cet être qui est décidé à mourir. Nous le sentons à travers toute la scène. Arrivée au haut de la tour, Sélysette s'écrie :

« Oh ! qu'il fait clair dans le ciel, sur la terre et la mer, et pourquoi ce jour-ci est-il plus beau que tous les autres jours?.. Toutes les fleurs sont ouvertes au bord des pièces d'eau. Oh! l'herbe est verte ce matin !.. »

Yssaline. — Petite sœur, petite sœur, regarde par ici. Je vois le jardinier qui plante encore des fleurs autour de la maison...

Sélysette. — Tu les verras croître et s'ouvrir, Yssaline, et tu les cueilleras pour moi... Viens, viens, je ne veux plus.. Regardons par ici; on n'y voit que la mer qui est plus loin de nous... *Elle est trop belle aussi !* Elle est si belle, elle est si verte et si profonde qu'on n'a plus de courage... Vois-tu les petites vagues sur la plage -... Je ne peux pas, je ne peux pas, te dis-je ! *Les fleurs et la mer m'en empêchent...* Je ne pourrai jamais le faire pendant le jour...⁴⁹ »

Le décor joue un rôle beaucoup moins important, presque nul. La tour de Sélysette est une exception. Elle est très haute. et la mer écume tout autour d'elle, excepté du côté du château. Seulement les oiseaux de la mer l'habitent, car elle tombe en ruines. Aglavaine a une phrase saisissante pour la décrire : « J'ai vu quelque chose qui semblait s'écrouler sous le ciel⁵⁰ », dit-elle. C'est un lieu de désolation qui exerce sur une âme blessée le dangereux attrait de sa beauté ruineuse. Nous avons l'impression que si cette tour n'existait pas, l'étrange oiseau aux ailes vertes ne serait pas venu hanter les songes de Sélysette. C'est le seul détail où Maeterlinck esquisse un symbolisme du décor. Le drame reste dans l'enceinte de la conscience, il est tout intérieur et après la seule exception que nous avons signalée, la nature n'y participe pas. Par là

(49) Théâtre. Vol. III. P. 119.

(50) Ibid. P. 22.

s'affirme encore l'indépendance et l'énergie nouvelle des personnages que l'auteur met en scène.

Dans la préface de son Théâtre, Maeterlinck nous dit ceci, à propos d'*Ariane et Barbe Bleue* et de *Sœur Béatrice* : « Ce n'est pas parce qu'elles sont postérieures qu'il y faudrait chercher une évolution ou un nouveau désir. Ce sont, à proprement parler, de petits jeux de scène, de courts poèmes du genre assez malheureusement appelé « opéra comique », destinés à fournir aux musiciens qui les avaient demandés un thème convenable à des développements lyriques. Ils ne prétendent à rien davantage, et l'on se méprendrait sur mes intentions si l'on y voulait trouver par surcroît de grandes arrières-pensées morales ou philosophiques⁵¹. »

Ceci est vrai en ce sens qu'en effet, ces deux pièces n'ajoutent rien à l'évolution de Maeterlinck. Mais elles ont un autre intérêt pour nous. *Ariane* manifest avec beaucoup d'énergie l'esprit nouveau d'insoumission aux puissances hostiles et elle se place par là dans la deuxième et non pas dans la première partie de l'œuvre maeterlinckienne. Elle exalte le devoir de désobéir aux ordres menaçants qui veulent arrêter notre élan. Elle ne veut qu'écouter les voix qui parlent au fond d'elle-même et dans son altière indépendance, elle ne veut pas être pardonnée par le tyran car « il vaut mieux se délivrer soi-même⁵². »

Dans *Sœur Béatrice* nous croyons entendre un écho des idées du *Trésor* sur la morale mystique. L'âme humaine, disait Maeterlinck, obéit à des lois plus profondes que celles qui déterminent les actes et les pensées et elle peut rester pure au milieu des forfaits qui ne la concernent pas. « Elle les a ignorés, et ces péchés ne l'ont jamais atteints. Ils ont été commis à mille lieues de son trône⁵³. »

C'est pourquoi la Vierge, loin d'être offensée par le péché

(51) Théâtre. Vol. 1, p. 23.

(52) Théâtre. Vol. III. P. 188.

(53) Le Trésor des Humbles. P. 64.

de Béatrice, descend de son piédestal pour prendre la forme de la nonne que l'appel de la vie a éloignée du cloître. Dans le beau cantique de la Vierge, nous trouvons l'idée de la vertu purificatrice de l'amour :

*« Il n'est péché qui vive
Quand l'amour a prié;
Il n'est âme qui meure
Quand l'amour a pleuré... »*

*Et si l'amour s'égare
Aux sentiers d'ici-bas,
Ses larmes me retrouvent
Et ne se perdent pas⁵⁴ »*

Ces deux petites œuvres ont encore un autre intérêt. Nous y voyons l'épanouissement d'une tendance qui apparaît presque constamment dans l'œuvre de Maeterlinck de la deuxième époque. Nous avons déjà constaté dans les premières pièces de notre auteur, que l'élément de la beauté scénique y joue un rôle considérable, ajoutant à l'impression générale artistique qui se dégage du poème dramatique. Les deux pièces qui nous occupent nous offrent un exemple encore plus frappant du parti que Maeterlinck sait tirer de ceci. On dirait que le poète en tournant les yeux vers le spectacle du monde a été ébloui par la beauté et l'éclat des couleurs et qu'il tente de reproduire devant nous son enchantement.

Ariane est entrée dans le palais de Barbe-Bleue; elle est seule avec la nourrice dans cette « vaste et somptueuse salle » sur laquelle ouvrent les six portes permises qui n'intéressent pas la jeune femme, persuadée comme elle est que « tout ce qui est permis ne nous apprendra rien⁵⁵. » Mais la nourrice est tentée par les trésors fabuleux de l'ogre. Elle ouvre la première porte et la symphonie des couleurs commence.

(54) Théâtre. Vol. III P. 246.

(55) Ibid. P. 173.

« Les deux vantaux glissent d'eux-mêmes dans les rainures latérales et subitement disparaissent, découvrant un prodigieux amoncellement d'améthystes entassées jusqu'au sommet de l'ouverture. Alors, comme délivrés d'une contrainte séculaire, les bijoux de toutes formes, mais de même substance, colliers, aigrettes, bracelets, bagues, bandes, ceintures, diadèmes, croulent en flammes violettes, et rebondissent jusqu'au fond de la salle, cependant qu'à mesure que les premiers se répandent sur le marbre de toutes les anfractuosités des voûtes réveillées continuent d'en ruisseler d'autres, de plus en plus nombreux et admirables, au milieu d'un bruit de pierrieres vivantes qui ne s'arrête plus⁵⁶. » A chaque nouvelle porte qui s'ouvre, le jeu se renouvelle.

Après les améthystes « c'est l'accumulation, l'irruption rebondissante et l'éblouissement sonore et bleuissant d'une pluie de saphirs⁵⁷ ». Et après, ce sont les perles, les émeraudes « plus vertes que le printemps qui naît le long des peupliers dans les gouttes de rosée du beau soleil de mon village !⁵⁸ », les rubis incandescents, et enfin, en ouvrant la sixième porte, l'irradiation aveuglante des diamants. La symphonie miraculeuse atteint les tons les plus hauts : « Ce sont des cataractes d'énormes et purs diamants qui se précipitent dans la salle; des millions d'étincelles, de rayons, de feux croisés, d'irisations se rencontrent, s'éteignent, se rallument, déferlent, se multiplient, s'étalent et s'exaspèrent⁵⁹. » Ariane, qui, l'âme tendue vers son but, avait à peine fait attention aux bijoux qui ruisselaient à ses pieds, est éblouie par cette cascade de lumière. « O, mes clairs diamants ! Je ne vous cherchais pas, mais je vous salue sur ma route ! Immortelle rosée de lumière ! Ruissalez sur mes mains, illuminez mes bras, éblouissez ma chair ! Vous êtes purs, infatigables et ne dormez jamais, et ce qui

(56) Ibid. P. 174.

(57) Ibid. P. 175.

(58) Ibid. P. 176.

(59) Ibid. P. 178.

s'agite en vos feux, comme un peuple d'esprits qui sème des étoiles, c'est la passion de la clarté qui a tout pénétré, ne se repose pas, et n'a plus rien à vaincre qu'elle-même !... Pleuvez, pleuvez encore, entrailles de l'été, exploits de la lumière et conscience innombrable des flammes!⁶⁰ »

Nous croyons et nous l'avons déjà dit, qu'en dévoilant devant nos yeux cette féerie des couleurs, Maeterlinck suit un penchant de sa nature, qui s'est manifesté chez lui de bonne heure. Pour le satisfaire, il construira à travers toute son œuvre de somptueux spectacles pour aboutir à la féerie miraculeuse de *L'Oiseau Bleu* et des *Fiançailles*. Mais les premières pièces ne nous offraient qu'une faible idée des splendeurs qu nous éblouissent dans *Ariane*. Il est intéressant de remarquer que pour cette première fois où la magie des couleurs déroule ses fastes dans son œuvre, Maeterlinck s'est nettement souvenu d'un écrivain qu'il a beaucoup admiré. En 1886, lors de son premier voyage à Paris, Maeterlinck rencontra Villiers de l'Isle Adam, à qui il a avoué devoir beaucoup. « à sa conversation plus qu'à ses œuvres⁶¹ ». Avec ces renseignements nous ne pouvons être surpris que Maeterlinck ait emprunté à Axel de Villiers, la scène que nous venons de signaler. Voici comment le thème apparaît chez Villiers. Sara, venue dans le palais d'Axel pour chercher un trésor caché, descend, selon les indications qu'elle possède à la galerie funéraire du palais. Elle n'a qu'à faire fonctionner un mécanisme pour voir le trésor ruisseler à ses pieds. « Soudain, toute l'épaisseur du pan de mur, se scindant en une large ouverture voûtée, glisse et s'abîme, lentement, sous terre, au-devant de Sara, laissant entrevoir de sombres galeries, aux spacieux arceaux, qui s'étendent au plus profond du souterrain. Et voici que, du sommet de la fissure cintrée de l'ouverture, — à mesure que celle-ci s'élargit plus béante, une bruissante pluie de diamants et, l'instant d'après, un écroulement de gemmes de

(60) Ibid. P. 179.

(61) Jules Huret. *Enquête sur l'Évolution Littéraire*. P. 128.

toutes couleurs, mouillées de lumières, une myriade de brillants aux facettes d'éclairs, de lourds colliers de diamants encore, sans nombre, de bijoux en feu, de perles. — Ce torrentiel ruissellement de lueurs semble inonder, brusquement, les épaules, les cheveux et les vêtements de Sara : les pierres précieuses et les perles bondissent autour d'elle de toutes parts, tintant sur le marbre des tombes et rejaillissant, en gerbes d'éblouissantes étincelles, jusque sur les blanches statues, avec le crépitement d'un incendie⁶². »

Ceci nous permet d'affirmer que Maeterlinck a trouvé les éléments de la scène des pierreries d'Ariane chez Villiers. Mais en comparant les deux morceaux on constate qu'il y a une différence. Chez Villiers, les pierreries tombent pêle-mêle et les gemmes confondent leurs feux. Maeterlinck introduit une gradation savante des couleurs qui va des améthystes aux diamants. Pour mieux permettre à chaque gemme de scintiller et d'éblouir, il coupe la scène qui, dans *Axel*, est un seul bloc, en une série de petits tableaux successifs. Le motif initial se trouve ainsi élargi, enrichi par d'harmonieuses et étincelantes variations. Dans cette atmosphère nouvelle, la capacité de Maeterlinck d'observer et de traduire exactement ses impressions sensorielles peut se développer. Il nous fait l'effet, dans cette pièce, d'un aveugle à qui aurait été soudain rendue la vue. Il est pris d'un délire, il veut promener ses yeux neufs sur toutes les beautés de la terre. Après les pierreries, il se complait encore en faisant arriver dans les ténèbres du souterrain la lumière bénie du jour devant laquelle l'exaltation joyeuse d'Ariane semble traduire ce qui, sous la clarté de l'amour s'est passé dans l'âme du poète. Cette adoration des beautés que la Vie offre à nos yeux chante encore dans une autre scène, celle où Ariane aide à habiller ses sœurs et leur montre comment il faut mettre en valeur leurs charmes. La beauté d'Aglavaine, celle de Sélysette était le reflet de la beauté de leur âme. Mais ici c'est sous une forme purement

(62) Villiers de l'Isle Adam. *Axel*. P. 227.

plastique, presque sensuelle, que la beauté féminine se montre.

Est-il possible de croire, après cela, que la conclusion de l'œuvre renferme une note pessimiste ? La délivrance a été inutile, les femmes de Barbe Bleue préfèrent rester auprès de lui et Ariane doit s'en aller seule vers le monde inondé de lumière et d'espérance. Il nous paraît plus en accord avec l'esprit de l'œuvre de voir dans ce dénouement, une manière gracieuse que l'auteur a prise pour nous indiquer qu'il rompt avec son passé et que les Mélisande et les Sélysette ne le retiendront plus. Comme Ariane, il les abandonne pour courir à l'appel tout-puissant de la vie.

Le théâtre nouveau

Le développement de l'art dramatique de Maeterlinck est si étroitement lié à l'évolution de sa pensée, qu'il faut toujours avoir recours au penseur pour bien comprendre l'artiste. La crise morale qui débutait dans *Le Trésor* s'achève dans *La Sagesse et la Destinée*. La forteresse qui commençait à s'échaffauder, alors s'élève maintenant sur la terre ferme de notre monde intérieur. La sagesse a vaincu la destinée. Elle a découvert le point faible de son armure. Pour ceux qui n'ont pas une conscience suffisante l'événement en soi est tout. Le drame finit avec le malheur ou le bonheur que le destin a apporté. Pour le sage, c'est alors seulement que le vrai drame commence.

« L'événement en soi, c'est l'eau pure que nous verse la fortune et il n'a d'ordinaire par lui-même ni saveur, ni couleur, ni parfum. Il devient beau ou triste, doux ou amer, mortel ou vivifiant, selon la qualité de l'âme qui le recueille¹ ».

Ainsi envisagé, le destin ne peut plus rien sur le sage, car celui-ci domine sa destinée intérieure et « la destinée véritable est une destinée intime² ».

La force du sage rayonne aussi sur le monde extérieur. Non seulement les hommes, mais même les événements se soumettent à lui et il paralyse le destin. Il s'ensuit qu'entre les sages, il n'y a plus de drame possible et qu'il n'y en a que très rarement autour du sage.

(1) *La Sagesse et la Destinée*. P. 32.

(2) *Ibid.* P. 33.

« C'est pourquoi le poète tragique ne saurait nous montrer qu'une beauté plus ou moins enchaînée, car dès que ses héros s'élèvent aussi haut que de véritables héros doivent monter, ils laissent tomber leurs armes, et le drame n'est plus que le repos dans la lumière³. »

Ce passage est significatif à deux points de vue. D'abord, il témoigne du penchant de Maeterlinck pour la forme dramatique, car à peine a-t-il conçu son sage qu'il le voit déjà comme le héros d'un drame. Ensuite il nous montre que Maeterlinck a très clairement vu dès le début les difficultés que comportait l'application dramatique de ses nouvelles théories philosophiques. Le problème continue à le préoccuper pendant des années. Nous n'en voulons de meilleure preuve que les quatre essais que Maeterlinck a consacrés à le discuter, à le retourner de tous côtés. Ce sont, en 1901 la préface qu'il écrit pour son *Théâtre* et le chapitre sur *l'Evolution du Mystère* dans *Le Temple Enseveli*. Plus tard en 1904, la même préoccupation lui inspire les pages sur *Le Drame Moderne* qui forment une partie du recueil *Le Double Jardin* et, en 1907, celles qu'il a conçues, *A Propos du Roi Lear*.

Ces essais ont tous un intérêt particulier. L'artiste se débat dans les conceptions du penseur pour y trouver une source d'inspiration. L'esthétique première de Maeterlinck se fondait, en grande partie, nous l'avons indiqué, sur une certaine conception du mystère universel. Cette conception originelle, le poète y croit encore, mais il y a une nuance. « Evidemment, par un certain côté, malgré tout ce que nous apprendrons, malgré toutes les conquêtes que nous ferons et toutes les certitudes que nous acquerrons peut-être nous serons toujours de petits êtres chétifs et inutiles, voués à la mort et livrés aux caprices des forces négligentes et démesurées qui nous enveloppent⁴. »

Mais s'il n'est pas déraisonnable « il n'est pas salulaire

(3) Ibid. P. 41.

(4) *Le Temple Enseveli*, p. 115.

d'envisager de cette façon la vie⁵ » et désormais ce qui est salutaire va préoccuper Maeterlinck. Non pas qu'il veuille sacrifier la beauté artistique à la beauté morale, mais son effort visera à réaliser une harmonie qui puisse les englober toutes les deux.

Si sa délivrance ouvre au penseur des horizons nouveaux, les regrets de l'artiste qui se rend compte de ce qu'il a perdu, ne se font pas attendre. Il sait quelle force est pour le poète « une idée dominante et pour ainsi dire exclusive, et cette force est d'autant plus inépuisable, tient dans le poème une place d'autant plus considérable, que l'idée dominante est plus mystérieuse qu'il est plus difficile de la contrôler ou de la définir⁶ ».

Cette idée du destin inexorable donnait « aux gestes les plus insignifiants de l'homme un fond mystérieux, tragique et solennel, une atmosphère féconde et sombre, qui parvenait à ennoblir jusqu'à ses crimes les moins excusables, jusqu'à ses plus misérables faiblesses⁷ ». Mais cette conception ne répond plus à aucune réalité; elle est définitivement morte et le poète n'a plus le droit de s'en servir.

Le mystère subsiste toujours, « mais il est si divers, si ondoyant, si incertain, si arbitraire, si contestable, pour peu qu'on essaie de le préciser, qu'il est fort dangereux de l'évoquer, fort difficile aussi de s'en servir de bonne foi pour agrandir jusqu'au mystère les gestes, les paroles, les actions des hommes que nous coudoyons chaque jour⁸ ».

Si le poète veut rester parfaitement sincère, il s'en tiendra à la réalité immédiate, c'est-à-dire qu'il s'inspirera des sentiments humains et les étudiera dans leurs effets matériels et psychologiques. Néanmoins. — et ceci est caractéristique et très significatif — Maeterlinck ne se contente pas de

(5) Ibid. P. 115.

(6) Ibid. P. 127.

(7) *Le Double Jardin*. P. 117

(8) Ibid. P. 117.

cela : « Dans cette sphère il peut créer de fortes œuvres d'observation, de passion et de sagesse, mais il est certain qu'il n'atteindra jamais à la beauté plus vaste et plus profonde des grands poèmes ou quelque chose d'infini se mêlait aux actions des hommes⁹ ».

Il ne veut pas renoncer à cette beauté supérieure; peut-être sera-t-elle accessible demain. Aujourd'hui même, il lui semble qu'un ou deux poètes y ont réussi : Tolstoï, avec sa *Puissance des Ténèbres*, Ibsen avec ses *Revenants*. Un peu plus tard, cependant, Maeterlinck change d'avis et il nous dit que dans ce drame, Ibsen n'a fait que retomber dans l'antique conception de la fatalité. En somme, les certitudes anciennes ne suffisent plus et celles qui doivent les remplacer ne sont pas encore nées.

Le drame moderne, ayant perdu cette force tragique qu'était la fatalité antique, a cherché de nouvelles sources de poésie dans le domaine psychologique. Il a essayé de descendre plus avant dans la conscience humaine, mais la nature même de l'œuvre dramatique oppose à cette tentative un obstacle presque insurmontable. En effet :

« Quoi qu'on fasse, quelque merveille qu'on puisse un jour imaginer, la loi souveraine, l'exigence essentielle du théâtre sera toujours l'action¹⁰. »

Il est intéressant de remarquer cette manifestation de Maeterlinck, car elle indique un changement dans son esthétique théâtrale. Ses premières œuvres réalisaient, nous avons vu avec quelle perfection, l'idéal d'un théâtre statique. Voici qu'à présent il semble vouloir réinstaller dans sa conception dramatique cet élément jadis négligé. Mais la source de l'action n'est autre que la lutte des passions, ou le conflit entre un devoir et un désir. Or, plus on descend dans la conscience de l'homme, moins on y trouve de conflits car, on ne peut descendre très avant dans une conscience qu'à la condition

(9) Théâtre. Vol. I, P. 18.

(10) Le Double Jardin. P. 111.

qu'elle soit très éclairée. Une conscience très éclairée a des passions et des désirs moins impérieux, plus salutaires que ceux d'une conscience ordinaire. De là le fait qu'il y ait moins de luttes, donc moins de possibilités d'en tirer une action dramatique. Encore, une conscience éclairée admet-elle moins de devoirs nuisibles ou douteux :

« Quand le soleil est entré dans la conscience du sage comme il faut espérer qu'il entrera un jour dans la conscience de tous les hommes, on n'y distingue plus qu'un seul devoir, qui est de faire le moins de mal possible et d'aimer les autres comme on s'aime soi-même; et de ce devoir-là ne naissent guère de drames¹¹. »

En attendant que l'humanité tout entière soit arrivée à ce haut niveau moral, il subsiste dans tous les cœurs de bonne volonté, un grand devoir de charité et de justice. « Et peut-être est-ce de la lutte de ce devoir contre notre ignorance et notre égoïsme que doit naître le véritable drame de ce siècle. Une fois cette étape franchie dans la vie réelle comme sur la scène, il sera peut-être permis de parler d'un théâtre nouveau, d'un théâtre de paix et de beauté sans larmes¹². »

Ces essais nous permettent d'établir quelles sont les préoccupations et les concepts qui dirigent la deuxième période de la production théâtrale maeterlinckienne. Nous pouvons les résumer ainsi : Maeterlinck croit toujours que la haute poésie émane de l'idée que le poète se fait de l'univers. Chez lui cette conception était étroite et sombre, et elle a dû changer. A sa place le poète se garde d'en mettre une autre, car il est foncièrement sincère et il n'en a trouvé aucune qui puisse satisfaire son intelligence. Mais il ne se tient pas à une attitude négative. Il croit fermement que le drame « n'est réellement vrai que lorsqu'il est plus grand et plus beau que la réalité¹³ ».

(11) Ibid. P. 125.

(12) Ibid. P. 127.

(13) *L'Intelligence des Fleurs*. P. 197.

Cet idéal est constant chez lui et ne semble pas changer.

A un critique américain qui lui demandait ses idées sur le théâtre, Maeterlinck répondit :

« You must not attach too great importance to the expression *static*; it was an invention, a theory of my youth worth what most literary theories are worth—that is, almost nothing. Whether a play be static or dynamic, symbolistic or realistic, is of little consequence. What matters is that it be well written, well thought out, human and, if *possible super-human*, in the deepest significance of the term¹⁴. »

Puisqu'on ne saurait invoquer l'ancien moyen par lequel le poète pouvait donner à son œuvre cette sorte de quatrième dimension, Maeterlinck en cherche d'autres qui soient en même temps compatibles avec l'exigence fondamentale du théâtre : l'action. Il ne trouve rien de tout à fait satisfaisant, mais l'artiste dramatique qui est en lui ne se résigne pas à une telle déroute et il propose une solution provisoire. Notre ignorance et notre égoïsme, en lutte avec le devoir de charité et de justice qui s'impose à tous les cœurs généreux, voilà le matériel nouveau avec lequel l'artiste pourra construire ses œuvres. L'art de Maeterlinck cherche sa formule dramatique et ne pouvant la réaliser à son entière satisfaction, il s'éloignera progressivement du théâtre. Voilà, croyons-nous, la raison profonde de cet éloignement qui peut surprendre chez un écrivain qui a montré tant d'intérêt pour l'art scénique.

Tout ceci montre clairement un état de crise. Le poète lutte pour trouver un point d'appui à son art dans ce monde nouveau qu'il a découvert. Un témoignage intéressant vient appuyer cette impression qui se dégage déjà de ce que nous venons d'étudier. Mme Georgette Leblanc, dans une lettre à

(14) William Lyon Phelps. *Essays on Modern Dramatists*, p. 206.

son frère, écrite en 1907¹⁵, s'exprimait ainsi : « Nous venons de traverser des semaines de solitude et nous avons vu, hélas ! que Maurice ne peut toujours pas travailler !... Il commence à être ennuyé dans le fond. Je sens qu'il se trouve à un tournant difficile. Il me semble aussi qu'il aurait besoin d'un courant nouveau. J'ai été il y a dix ans, le premier tournant, mon arrivée près de lui s'est trouvée à une époque favorable, elle a marqué la deuxième phase de sa vie. Voici la troisième, je la reconnais à l'arrêt de sa pensée, à toute la gêne qu'il éprouve à l'idée de se remettre au travail pour « continuer ». Il dit : « A quoi bon continuer ? Et il a raison¹⁶. »

Le lecteur familier du premier théâtre de Maeterlinck, éprouve un sentiment de surprise en faisant la connaissance de Monna Vanna. Elle est apparue à beaucoup comme une œuvre déconcertante, comme une fleur étrange éclos soudain dans le jardin du poète. En effet, si *Aglavaine et Sélysette* offrent encore quelques réminiscences de son ancienne manière, *Monna Vanna* témoigne d'une orientation nettement nouvelle. Le cadre lui-même change. C'est un monde nouveau, aussi bruyant et coloré que l'autre était silencieux et terne. Plus de châteaux mystérieux aux longs corridors, ax vastes souterrains effrayants, entourés de forêts sombres, situés aux confins d'un pays de rêve. Au lieu de cela, une époque et un pays bien déterminés : Pise à la fin du quinzième siècle. Néanmoins, quand nous connaissons le travail qui se faisait dans l'esprit du poète, les raisons profondes à quoi tient son changement, l'œuvre prend place tout naturellement dans l'ensemble de la production maeterlinckienne.

Maeterlinck nous transporte donc à Pise, à la fin du quin-

(15) Voici la raison que nous avons pour fixer la date de cette lettre : Mme Leblanc nous apprend qu'elle fut écrite au début de leur installation à Saint-Wandrille. Or, nous savons que l'ancienne abbaye fut leur demeure de 1907 à 1912. Voir, Georgette Leblanc. *Souvenirs*; pp. 177 et 183.

(16) *Ibid.*, p. 183.

zième siècle, au milieu de l'atmosphère mouvementée et tumultueuse des guerres de la Renaissance italienne¹⁷. La pièce se situe clairement dans l'espace et dans le temps. Les personnages, en harmonie avec le cadre sont des êtres réels dont nous connaissons la situation dans la vie, le caractère et tous ces menus détails qui les font vivre devant nous. Il n'y a plus le ton de sourdine, la lumière terne qui baignait la scène où les marionnettes hagardes se mouvaient. Au lieu de ça, les bruits d'un camp; les acclamations d'une foule en délire. Rappelons, par exemple, la scène du deuxième acte où Prinzi-valle montre à Vanna le convoi qui va partir pour emporter à Pise de quoi soulager la misère de la ville.

« Il soulève la tapisserie, donne un ordre et fait un signe de la main. On entend s'élever *une vaste et sourde rumeur*. Des torches s'allument et s'agitent, *des fouets claquent*. Les chariots s'ébranlent, *les troupes mugissent, bêlent et piétinent*. Vanna et Prinzi-valle, debout au seuil de la tente, regardent un instant l'énorme convoi s'éloigner à la clarté des torches dans la nuit étoilée¹⁸. »

Cette atmosphère bruyante est aussi, parfois, violemment colorée. La tendance que nous avons déjà remarquée chez Maeterlinck à se complaire dans des effets lumineux et colorés, s'étale ici à la fin du deuxième acte. Vanna et Prinzi-valle se disposent à sortir de la tente de celui-ci pour rentrer à Pise. Il ouvre toute grande l'entrée et on voit à l'horizon : « Pise toute illuminée, semée de feux de joie, et projetant dans l'azur encore sombre un énorme nimbe de clarté.

Vanna. — Ce sont les feux de joie qu'ils viennent d'allumer pour célébrer ton œuvre... Les murs en sont couverts, les remparts sont en flammes, le campanile brûle comme une torche huereuse !... Toutes les tours resplendissent et répon-

(17) Maeterlinck a lui-même déclaré avoir trouvé l'épisode de Monna Vanna dans un volume d'histoire italienne sur cette époque. Voir Georgette Leblanc. Souvenirs; p. 193.

(18) Monna Vanna; p. 101.

dent aux étoiles !... Les rues forment des routes de lumière dans le ciel ! Je reconnais leurs traces ; je les suis dans l'azur comme je les suivais ce matin sur les dalles !... Voici la Piazza et son dôme de feu ; et le Campo Santo qui fait une île d'ombre... On dirait que la vie qui se sentait perdue revient en toute hâte, éclate le long des flèches, rejaillit sur les pierres, déborde des murailles, inonde la campagne, vient à notre rencontre et nous rappelle aussi¹⁹. »

L'effet ne s'obtient pas, comme dans *Ariane*, par la gradation harmonieuse des couleurs. C'est plutôt l'opposition violente des effets de lumière et d'ombre. Les feux de la cité traversent et déchirent « l'azur encore sombre » de la nuit. À côté des édifices resplendissants, le cimetière met une tache d'ombre. Le délire de joie que cette atmosphère embrasée dégage se transmet à l'âme de l'héroïne, y met une exaltation dont les effets deviendront visibles plus tard.

L'innovation la plus notable, la plus féconde et la plus intéressante est celle que Maeterlinck réalise dans les sources mêmes de l'intérêt dramatique. Renonçant au monde du mystère et de l'inconnue — nous savons pour quelles raisons — ne voulant pas s'astreindre à la peinture d'une réalité purement pittoresque, mais désireux de se rattacher à notre réalité profonde d'aujourd'hui, Maeterlinck s'engage dans la seule voie qui lui reste dans ces circonstances : celle de la vie morale. Il est vrai qu'il y a dans *Monna Vanna* une action extérieure, des péripéties. Cependant, l'intérêt de la pièce n'émane pas de leur déroulement. Il réside tout entier dans un conflit entre deux conceptions morales différentes, et surtout dans le réveil d'une âme à la connaissance d'un amour plus haut. Le développement de ces deux thèmes, qui constitue tout le drame est très intéressant à observer.

Pise est assiégée par l'armée florentine et réduite à la dernière extrémité. La ville peut être sauvée si Vanna, femme du commandant de la garnison pisane, va pendant une nuit

(19) Ibid., p. 133.

à la tente du chef ennemi, Prinzivalle, pour se livrer à lui. La proposition est accueillie de différente façon par les principaux personnages. D'abord Maeterlinck met en face l'un de l'autre Guido Colonna et son père. Guido est un personnage à la manière de ceux qui peuplent le drame romantique. Ses principes sont ceux de la morale traditionnelle. L'honneur conjugal, fondé sur la pureté féminine lui semble la considération la plus impérieuse devant laquelle tout doit s'incliner. Tel n'est pas l'avis de Marco Colonna, son père. Lui, c'est le personnage nouveau, le sage dont la conscience s'est élevée à une morale hardie, plus humaine et plus haute. A la décision de son fils, il oppose ces raisonnements : « Pourtant, demandez-vous si vous avez le droit de livrer à la mort un peuple tout entier, pour retarder de quelques tristes heures un mal inévitable; car lorsque la ville sera prise, Vanna sera livrée au pouvoir du vainqueur...

Guido. — Non... Ceci me regarde...

Marco — Soit; mais des milliers de vies, dites-vous que c'est beaucoup ! que c'est peut-être trop; et que ce n'est pas juste... Si votre bonheur seul dépendait de choix, vous choisiriez la mort et je le comprendrais; bien que moi, arrivé au terme d'une vie qui a vu bien des hommes et, par conséquent, bien des douleurs humaines, je trouve qu'il n'est pas sage de préférer la mort, l'horrible et froide mort, avec son silence éternel, à n'importe quelle souffrance physique ou bien morale qui la peut retarder...²⁰ »

Ces paroles de Marco Colonna méritent notre attention. Nous y retrouvons l'écho de quelques-unes des idées et des préoccupations dominantes de Maeterlinck. Remarquons en premier lieu que cette manière d'envisager la mort et son inconnu est d'accord avec l'agnosticisme de l'auteur. Il a repoussé l'idée d'un juge éternel qui pèse les actions des hommes et qui distribue des châtimens et des récompenses. Si un

(20) Ibid., p. 37.

croyant avait à juger un tel cas et à choisir, il mettrait dans un plateau de la balance quelque chose que l'incroyant n'y met pas : son idée qu'une mort honorable doit trouver une récompense dans la vie éternelle. Marco s'incline du côté de la vie justement parce qu'il n'a pas cette foi.

Leurs morales s'opposent encore par un autre côté. Guido refuse la proposition de Prinzivalle parce qu'il ne songe qu'à son honneur individuel. Marco, lui, parle au nom de la solidarité sociale. Il est le sage qui a fait le tour de sa conscience et qui est parvenu à écarter beaucoup de ces devoirs qui font verser des larmes et du sang inutilement. Seul subsiste ce devoir « de charité et de justice » que Maeterlinck proposera comme le seul principe animateur du drame moderne²¹. C'est au nom de ce devoir que Marco dit à Guido qui se propose de sacrifier toute Pise : « Ce n'est pas juste. » N'oublions pas qu'à cette époque le problème de la justice préoccupait Maeterlinck et que cette même année de 1902 qui vit apparaître Monna Vanna fut celle aussi de la publication du « *Temple Enseveli*, où Maeterlinck tente d'établir et de définir un idéal de justice plus en harmonie avec ses certitudes nouvelles. La difficulté de le préciser et le définir est une des idées que le *Temple* développe et que Marco exprime dans la pièce dont nous nous occupons.

Quand il parlait au nom d'un devoir de justice sociale, et plus humaine, le vieux sage n'ignorait pas qu'il ne faisait que choisir une injustice moindre. Voyant Guido accablé après le départ de Monna Vanna pour le camp de Prinzivalle, il montre cette capacité de comprendre qui est la fleur de l'amour dans l'âme du sage : « Maintenant que la ville est sauvée, nous-mêmes regrettons presque ce salut qui nous coûte si cher, et malgré nous, pour ainsi dire, nous baissions la tête en présence de celui qui porte seul, *injustement*, toute la peine... Et cependant, si hier pouvait recommencer, il me

(21) *Le Double Jardin*. P. 127.

faudrait encore agir comme j'ai agi, désigner les mêmes victimes et *pousser à la même injustice, car l'homme qui voudrait être juste passe toute sa vie à choisir tristement entre deux injustices inégales*²². » Cette notion que la justice humaine est relative et limitée, Marco l'exprime encore quand, ayant compris la décision de Vanna, il dit à la jeune femme : « C'est juste et très injuste, comme tout ce que l'on fait²³. »

Malgré l'intérêt qu'offre cette opposition entre les points de vue du fils et du père, ce n'est pas là que se trouve le centre de l'intérêt dans le drame. Un de ses pivots, c'est le choix que Monna Vanna doit faire. C'est à elle que le destin, sous la forme d'un chef barbare, vient offrir une alternative tragique et son attitude décidera du caractère de la pièce. Depuis le moment où Marco fait connaître la proposition de Prinzivalle jusqu'à celui de l'apparition de Vanna, la situation offre toutes les possibilités. Elle peut déchaîner dans le cœur de cette femme une lutte entre deux devoirs impérieux et tourner au drame de conflit psychologique. Dès ce moment nous sentons le drame planer sur la scène, informe encore, attendant la décision d'une femme qui ne s'est pas encore montrée. Ce sont des minutes d'une tension dramatique habilement créée et soutenue.

Les moyens que l'auteur emploie sont très simples. Le personnage le plus directement mis à l'épreuve est Monna Vanna. Or, elle n'apparaît qu'à la dernière scène du premier acte et ce que nous savons d'elle est bien peu de chose et contribue plutôt à maintenir l'incertitude où nous sommes. Quand Marco vient retrouver Guido, il a déjà révélé à Vanna le marché proposé. Guido veut savoir quelle a été la réponse de sa femme. Marco : « Elle n'a pas répondu. Elle est devenue pâle et s'est éloignée sans parler²⁴. »

Cette attitude silencieuse enveloppe dans un voile de mys-

(22) Monna Vanna. P. 145.

(23) Ibid., p. 185.

(24) Ibid., p. 35.

tère la jeune femme et elle laisse tout supposer. Plus tard, quand Guido trace le portrait de Vanna, c'est d'une façon qui ne nous renseigne pas davantage. C'est une femme d'une beauté virginale, d'une pudeur exquise : « Quand je pense à son tendre visage qu'un regard fait rougir, où toutes les pudeurs vont et viennent sans cesse, comme pour rafraîchir l'éclat de sa beauté... Ils vont donc lui redire — Va lui livrer ce corps que personne n'effleurait d'un désir, tant il paraissait vierge, et que moi, son époux, je n'osais dévoiler qu'en priant mes deux mains, en suppliant mes yeux de rester purs et chastes de peur de le ternir d'un frisson défendu...²⁵. »

Ces deux hommes aiment tendrement Monna Vanna ; néanmoins, ils ne sont pas d'accord sur l'idée qu'ils se font d'elle. Guido a cru voir dans le silence de celle qu'il adore, le refus le plus net et le plus catégorique ; Marco est également sûr que la réponse de Vanna sera celle que seule il croit juste. « Et si je parle ainsi », dit-il, « c'est que j'ai vu en elle une sorte de force que vous n'avez pas vue, qui fait que je ne doute pas de sa réponse...²⁶ »

La discussion se poursuit, Guido s'engage à accepter la décision de sa femme quelle qu'elle soit. Vanna arrive enfin. Son choix est fait : elle ira au camp de Prinzivalle. Dans son âme donc, il n'y a pas eu de conflit. La conscience éclairée du sage, nous a dit Maeterlinck « n'admet pas ces sombres devoirs qui poussent les hommes vers le malheur ou la mort. Il ne s'y trouve plus d'honneur, plus de vengeance, plus de conventions qui réclament du sang. On n'y rencontre plus de préjugés qui exigent des larmes, ou d'injustice qui veuille le malheur²⁷ ». Marco Colonna et Monna Vanna, entre lesquels l'accord est parfait, sont les deux personnages qui peuvent inspirer le théâtre vraiment moderne que Maeterlinck préconise.

(25) Ibid., p. 49.

(26) Ibid., p. 59.

(27) *Le Double Jardin* ; p. 124.

Les possibilités dramatiques de la situation créée au premier acte sont épuisées par l'attitude de Monna Vanna. Elle a déjoué la mauvaise volonté du destin en l'acceptant simplement, sans faiblesse. A la rigueur, s'il ne s'agissait que de montrer par une action la faculté du sage de paralyser le destin, la pièce pourrait s'achever dès le premier acte. Ce qui fait l'intérêt du deuxième c'est une tout autre chose. Il y a, bien entendu, un lien avec le premier; c'est grâce à la condition que Prinzivalle a établie et que Vanna accepte que leur rencontre est rendue possible. Outre cela, plus rien n'unit les deux actes. Rappelons-nous à ce propos que la technique théâtrale de Maeterlinck se distinguait justement par un découpage de la pièce en de petits tableaux sans liens visibles entre eux. Il a abandonné cette manière, mais ce que nous observons ici n'en est qu'un reste.

Les deux acteurs principaux — Prinzivalle et Monna Vanna — nous sont presque totalement inconnus. Il est vrai que nous savons par le choix de Vanna qu'elle a conscience de devoirs plus élevés que ceux qu'une âme ordinaire sait seule accepter. Mais, malgré cela, il n'y a rien qui la particularise. Elle parle à peine, sa nature silencieuse l'empêche de s'exprimer longuement comme Marco et elle demeure pour nous, jusqu'ici, un type général, plutôt qu'un individu bien défini. Sa personnalité intime et particulière reste mystérieuse.

Quant à Prinzivalle, nous n'avons sur lui que des renseignements contradictoires. Guido l'a décrit comme un mercenaire barbare dont la réputation de sauvage cruauté est très répandue. Un des lieutenants de Guido oppose un autre portrait à cette description : « On le dit violent, fantasque, débauché, dangereux, mais loyal²⁸. »

Pour sa part, Marco, de retour du camp ennemi, apporte encore une autre image : « J'ai trouvé un homme qui s'est incliné devant moi comme le disciple ému s'incline devant le

(28) Monna Vanna ; p. 14.

maître. Il est lettré, disert, soumis à la sagesse et avide de science. Il sait écouter longuement et se montre sensible à toutes les beautés. Il sait sourire avec intelligence; il est doux et humain, et n'aime pas la guerre. Il cherche la raison des passions et des choses. Il sait regarder en lui-même, il est plein de conscience et de sincérité, et sert à contre-cœur une république perfide²⁹. »

Il y a, on le voit, contradiction entre le portrait tracé par Marco et celui que Guido et son lieutenant ont ébauché. Mais il y en a une plus grande encore entre la figure que Marco Colonna évoque et l'homme qui aurait posé l'ignoble condition que l'on sait avoir été conçue par le chef barbare. Le vieux sage se rend compte lui-même de cette contradiction et essaie de l'expliquer : « Je vous l'ai déjà dit : Prinzivalle paraît sage; il est raisonnable et humain... Mais quel est l'homme sage qui n'a pas sa folie; et quel est l'homme de bien qui n'ait jamais nourri une idée monstrueuse?³⁰ »

Cependant, cette explication est trop générale pour suffire et l'indécision persiste. C'est donc, entre deux personnages que nous connaissons à peine que le nouvel acte — et nous pourrions dire le nouveau drame — commence.

Il se déroule tout entier autour du thème de l'amour, d'une conception très belle et très pure de l'amour qui a une grande analogie avec celle qui anime *Aglavaine et Sélysette*. On sait comment Vanna, arrivée à la tente de Prinzivalle, est épargnée par lui. Il l'aime d'un amour ardent et quasi mystique depuis les jours lointains où tous les deux, enfants, ils jouaient dans un jardin de Venise, le jardin de la maison qu'habitait alors Vanna. Elle se rappelle le blond Giannello, qui était « grave et doux comme une petite fille³¹. » Monna Vanna subit l'influence charmieuse de ces souvenirs et déjà il y a moins de contrainte, plus d'abandon dans son attitude.

(29) Ibid., p. 24.

(30) Ibid. P. 30.

(31) Ibid. P. 109.

Curieuse, elle veut connaître la vie de son ancien compagnon de jeux. Prinzivalle raconte brièvement ses aventures et plus longuement l'aventure unique et merveilleuse de son cœur dans lequel une image adorée vivait, s'épanouissait le long des années et devenait toujours plus belle.

Il y a dans cet amour un accent de vérité profonde, une sorte d'onction qui agissent sur Vanna à son insu. Je trouve un indice de cela dans le beau passage où Prinzivalle exprime un sentiment que tous les vrais amants connaissent : « Les hommes disent souvent qu'ils n'ont ou qu'ils n'ont eu qu'un amour dans leur vie; et c'est rarement vrai... Ils parent leur désir ou leur indifférence du merveilleux malheur de ceux qui sont créés pour un amour unique; et quand l'un de ceux-ci, usant des mêmes mots qui n'étaient qu'un mensonge harmonieux sur les lèvres des autres, vient dire la vérité profonde et douloureuse qui ravage sa vie les mots trop employés par les amants heureux ont perdu toute leur force, toute leur gravité et celle qui les écoute rabaisse, sans y songer, les pauvres mots sacrés et bien souvent si tristes à leur valeur profane et au sens souriant qu'ils ont parmi les hommes.. »

Vanna. — Je ne le ferai pas. Je comprends cet amour que nous attendons tous au début de la vie, et auquel on renonce parce que les années — quoique j'aie peu d'années — éteignent bien des choses...³². »

Cette compréhension de Monna Vanna, ce regret voilé, n'établissent-ils déjà une entente entre eux ? On craindrait de trop appuyer sur cela, car ce sont des choses que l'on sent plus aisément qu'on ne les analyse. Maeterlinck a conservé son art souverain de suggérer les états les plus indécis de façon qu'on puisse les percevoir sans qu'ils perdent cette nébulosité des choses qui n'ont pas encore effleuré la conscience.

La force que Marco Colonna a devinée en sa belle-fille

(32) Ibid. P. 112.

et qui ne le laissait pas douter de sa décision, permettait de supposer une personnalité énergique et volontaire, une âme passionnée et ardente. Cet aspect du caractère de Vanna est mis en lumière au cours de son entretien avec Prinzivalle. Elle veut savoir pourquoi cet amour qui se dit si fort ne l'a jamais recherchée. Et quand Prinzivalle avoue qu'il a cru de son devoir de s'éloigner en apprenant, de retour à Venise, qu'il était trop tard, que la femme aimée épousait un autre, elle se révolte : « Il n'est jamais trop tard lorsqu'on trouve l'amour qui remplit une vie... Il ne renonce point. Quand il n'attend plus rien, il espère toujours... Quand il n'espère plus, il s'évertue encore... Si j'avais aimé comme vous j'aurais fait... Ah ! l'on ne peut pas dire ce qu'on aurait pu faire; mais je sais bien que le hasard ne m'eût pas arraché sans lutte mon espoir ! Je l'aurais poursuivi jour et nuit... J'aurais dit au destin — Va-t-en, c'est moi qui passe — J'aurais forcé les pierres à prendre mon parti³³. »

Jusqu'ici le changement qui se fait dans le cœur de Monna Vanna est très subtil et presque insaisissable. Mais il va se préciser beaucoup plus par la suite. La faiblesse que Prinzivalle a montrée fait douter à Monna Vanna que son amour ait la haute qualité qu'il lui attribue. Lui, cependant, veut au moins cette récompense : qu'on croie à son amour. Les doutes de Vanna sont une espèce de défense qu'elle veut interposer entre son cœur et ce sentiment trop intense qui commence à la troubler : « Il y a dans un amour exclusif comme le vôtre, quelque chose de sacré qui devrait inquiéter la femme la plus froide et la plus vertueuse ³⁴. »

Il y a quelque chose qui, malgré elle la force presque à ne pas douter : c'est l'acte par lequel Prinzivalle a jeté dans un gouffre son passé et son avenir, sacrifiant tout pour la faire venir quelques heures sous sa tente. Vanna se trompe, car

(33) Ibid. P. 115.

(34) Ibid. P. 120.

Prinzivalle se savait condamné d'avance par la République, que sa popularité croissante inquiétait. Donc, il n'a rien sacrifié et c'est ce qu'il s'empresse d'expliquer à Vanna, car son sentiment est trop vrai pour profiter d'un mensonge.

Plus que toute autre preuve, cette parfaite sincérité séduit Monna Vanna. Enfin, tous les doutes se dissipent. Il y a une atmosphère générale de détente, de confiance que le tutoiement vient traduire en partie. Leur conversation devient plus intime, ils s'interrogent et se font des confidences sur leurs sentiments, sur les moments qu'ils viennent de traverser. Ils veulent se connaître davantage, pénétrer jusqu'au fond du cœur l'un de l'autre. Prinzivalle explique sa conduite et les sentiments qui l'ont amené à poser la condition par laquelle il a obtenu que Vanna vienne. Se sachant perdu, sachant qu'il devait renoncer au lointain espoir de se retrouver quelque jour auprès de la femme aimée, il a eu un moment de révolte et de folie et il a voulu tout perdre à la fois; il a voulu perdre son propre amour en le réalisant. C'est une de ces révoltes que le cœur a parfois contre un sentiment trop impérieux. Peut-être que Prinzivalle aurait poussé jusqu'au bout l'affreux marché s'il s'agissait de toute autre femme; mais avec Vanna dès qu'il l'a vue, il a su qu'il ne le pouvait pas. Maeterlinck montre ici une grande maîtrise dans l'analyse des motifs secrets et semi-conscients qui déterminent les actions. La vraie personnalité de Prinzivalle nous apparaît enfin dans son double aspect, complexe, mais non pas contradictoire.

Après ces aveux leur entente est parfaite et les inonde de joie et d'émerveillement : « Nous nous entendions sans avoir besoin de rien dire... C'est curieux, quand j'y pense... Il me semble parfois que je suis à ta place, que c'est toi qui m'écoutes, et que c'est moi qui dis tout ce que tu me dis... »

Prinzivalle. — Et moi aussi Vanna, dès le premier moment, j'ai senti que le mur qui nous sépare, hélas ! de tous les autres êtres, devenait transparent, et j'y plongeais les

regards comme dans une onde fraîche, et les en retirais ruis-selants de confiance et de sincérité...³⁵ »

Nous entendons ici un écho du dialogue d'amour d'Aglavaine et Méléandre :

« *Méléandre.* — Tu me parais antérieure à tout ce que je suis; je sens ton âme mieux que je ne sens la mienne, tu es plus près de moi que tout moi-même. Il me semble souvent que mon âme et mon être et tout ce qu'ils possèdent ont changé de demeure et que c'est la partie de moi-même qui n'est pas de ce monde que j'embrasse en pleurant quand je t'embrasse ainsi...

Aglavaine. — ...Je me cherche hors de moi et c'est en toi que je me trouve, je te cherche hors de moi et c'est en moi que je te trouve³⁶. »

Il y a naturellement une différence, due aux circonstances particulières où se trouve chaque couple. Aglavaine et Méléandre sont des amants avoués et leur chant d'amour peut s'épanouir librement, tandis que Monna Vanna ne sait pas encore qu'elle aime Prinzivalle. Mais au fond, l'idée est la même et les paroles des uns et des autres expriment cette union parfaite, cet échange d'âmes, ce sentiment de continuer à vivre dans un être qui, à son tour, vit en nous, qui ont quelque chose de mystique et qui constituent l'une des plus grandes beautés de la conception maeterlinckienne de l'amour.

Après cela, on ne saurait pas accepter l'interprétation de certains critiques qui voient dans l'attitude de Vanna à la fin de la pièce un revirement soudain et qui n'est pas bien motivé. Il est vrai que Vanna a déclaré catégoriquement qu'elle aime son mari et que même quand Prinzivalle lui demande si elle aurait pu l'aimer, elle refuse de répondre car : « Si je pouvais te dire que je t'aurais aimé, ne serait-ce pas t'aimer déjà, Gianello ? et tu sais comme moi que ce n'est point possible³⁷. »

(35) Ibid. P. 127.

(36) Théâtre. Vol. III. P. 26.

(37) Monna Vanna. P. 129.

Mais nous venons de voir que Vanna sent déjà au fond de son être l'attrait puissant de l'amour de Prinzivalle. Et puis, il y a un autre indice éloquent qui peut nous faire attendre un développement nouveau malgré la déclaration de Vanna qu'elle ne brisera le lien qui l'unit à Guido. C'est ceci : l'amour que Monna Vanna porte à son époux n'est pas un amour exclusif, total, qui puisse remplir toute son âme. Elle a dû faire un renoncement avant de pouvoir se contenter de l'amour que le sort lui a apporté : « Il m'a rendue heureuse autant que l'on peut l'être *quand on a renoncé aux rêves un peu fous* qui ne semblent pas faits pour notre vie humaine ³⁸. »

Evidemment, tout ce travail se fait obscurément dans le subconscient de Monna Vanna. Pour qu'il puisse remonter à la zone éclairée de l'âme, il faudra un choc, une secousse qui la réveille brusquement. Cette secousse, c'est l'attitude de Guido qui la produit. Vanna rentre à Pise accompagnée de Prinzivalle à qui elle a offert l'hospitalité, attendu qu'il doit fuir son camp, car Florence se déclare ouvertement son ennemie. L'âme ivre de joie, d'une joie qu'elle doit à celui qui l'a « le mieux aimée³⁹ », elle va à travers la foule massée devant la terrasse du palais et qui lui fait un accueil délirant.

Arrivée devant son époux, elle essaie de lui raconter sa merveilleuse aventure. Elle trouve d'abord un accueil froid car Guido tout à ses idées, repousse sa femme qu'il croit désormais impure. En apprenant qui est l'homme qui accompagne Vanna son attitude change subitement. Il croit comprendre : nouvelle Judith, Vanna a voulu se venger. Mais elle a voulu le faire de manière plus éclatante en amenant devant son peuple pour l'offrir en holocauste celui qui a terni son honneur. Cette idée saugrenue nous montre mieux qu'une longue analyse subtile n'aurait su le faire, l'égarement de Guido et comment rien ne peut pénétrer son esprit qui ne soit pas de la même nature que ses préoccupations dominantes.

(38) Ibid. P. 116.

(39) Ibid. P. 138.

Plus tard, quand Vanna parvient à se faire entendre et qu'elle raconte la vérité, la réaction de Guido, refusant de la croire, nous paraît tout à fait dans la logique de son caractère. Il est vrai que l'épreuve est forte et Vanna s'en rend compte quand elle dit à son époux : « Je te parle à présent au nom de notre vie, de tout ce que je suis, de tout ce que tu m'es... *Sois capable de croire ce qui n'est pas croyable...*⁴⁰ »

La conduite de Prinzivalle, vue de l'extérieur, est assez bizarre pour avoir besoin d'explications, mais ce qui est significatif, c'est que Guido ne songe pas à en demander. Au lieu de se recueillir en soi, d'interroger sa conscience, il fait appel à la foule pour qu'elle juge de la vérité de Vanna. Il s'appuie sur l'attitude de cette foule qui, naturellement, ne croit pas. Pour Vanna cela ne signifie rien. « Eux ne doivent pas me croire; mais toi, puisque tu m'aimes...⁴¹ »

Ces simples paroles nous révèlent le fond de sa pensée; le vrai amour doit avoir foi. Déjà elle nous avait dit que quand Guido l'a rencontrée c'était sa foi en elle qui lui avait plu.

Cette lutte dramatique entre Vanna et son mari ou plutôt entre deux vérités qui s'affrontent, irréconciliables, a une issue inattendue, qu peut surprendre, mais qui est d'accord avec des idées de Maeterlinck. Guido, devant l'insistance de Vanna à proclamer la générosité de Prinzivalle, prend une décision et ordonne qu'on l'enferme dans les cachots du palais. Dans l'âme de Vanna se manifeste alors la réaction qui s'était préparée lentement. Guido s'est montré très inférieur à ce qu'elle attendait de lui. Elle a eu l'occasion de comparer les deux hommes et dans cette comparaison dangereuse, l'image de l'époux s'est effondrée dans son âme. Son amour latent pour Prinzivalle éclate et devient une force impétueuse nourrie par la révolte de Vanna contre l'injustice qu'on va commettre. Un seul moyen s'offre de sauver celui qu'elle aime à présent de toute l'énergie de son âme passionnée. Ce moyen.

(40) Ibid. P. 170.

(41) Ibid. P. 175.

c'est le mensonge et Vanna n'hésite pas à l'accepter. Marco comprend ce qu'elle fait et l'approuve :

« Il faut mentir encore, puisqu'on ne nous croit pas⁴². »

C'est le problème de la vérité que l'héroïne se voit forcée d'envisager ici et la façon dont elle le résout nous indique l'attitude de Maeterlinck. Ailleurs, il a écrit : « L'homme le plus franc et le plus loyal a le droit de cacher aux autres la plus grande partie de ce qu'il pense et de ce qu'il éprouve. S'il est incertain que la vérité que vous allez dire soit comprise, taisez-la. Elle apparaîtrait dans les autres toute différente de ce qu'elle est en vous; et prenant en eux l'aspect d'un mensonge, elle y ferait le même mal qu'un mensonge véritable. Quoiqu'en puissent dire les moralistes absolus dès qu'on n'est plus entre consciences égales, toute vérité pour produire l'effet de la vérité, demande une mise au point⁴³. »

Quand nous examinons la conduite de Vanna et les paroles de Marco à la lumière de ces idées, il est clair que l'attitude que leur prête l'auteur n'est pas un artifice dramatique. Le mensonge de l'héroïne n'est pas un moyen facile de dénouer heureusement le conflit. Il se rattache à une conception générale de la vérité. Maeterlinck envisage le problème d'un point de vue pratique et non pas en « moraliste absolu ». De ce point de vue, on a le droit de taire une vérité qui ne serait pas crue et qui deviendrait nuisible. C'est ce que Monna Vanna a fait puisqu'affirmer sa vérité entraînerait la perte d'une vie qui lui est si chère, elle ment.

Il y a dans la situation où Vanna et Guido sont vis-à-vis l'un de l'autre dans cette dernière scène une certaine ressemblance avec la situation créée entre Nora et Helmer dans la deuxième scène de *Maison de Poupée*, le fameux drame d'Ibsen. Rappelons brièvement les faits afin de pouvoir établir une comparaison. Nora, femme d'Helmer, se trouve dans une situation critique : poussée par son bon cœur et sa tête légère,

(42) Ibid. P. 185

(43) Le Double Jardin. P. 235.

elle s'est endettée à l'insu de son mari et en falsifiant la signature de son père, mort peu après. Krogstad, l'individu qui l'a en son pouvoir, la menace de tout découvrir si elle n'obtient pas d'Helmer qu'il revienne sur sa décision de le renvoyer de la banque où le mari de Nora vient d'être nommé directeur. Elle essaie en vain d'obtenir ceci d'Helmer. Krogstad tient sa menace et Helmer est renseigné sur ce que sa femme a fait. Son premier mouvement est de colère et de répulsion. Puis, le sens pratique s'impose : il ne repoussera pas sa femme, il étouffera l'affaire à tout prix et sauvera les apparences.

Heureusement Krogstad, sous l'influence d'un bonheur inespéré, devient généreux et il rend à Nora le papier compromettant. Helmer le détruit joyeusement, pensant anéantir ainsi jusqu'au souvenir de ce qui s'est passé. Il revient à sa femme, il lui pardonne. L'attitude de Nora le surprend. Elle ne correspond pas aux transports de son mari. Gravement, elle lui dit pourquoi. Helmer a perdu son amour, car elle l'a vu prêt à se plier devant les exigences de Krogstad. « J'ai vu alors, que tu n'étais pas l'homme que je croyais⁴⁴. » Vanna aussi trouve que son mari n'était pas tel qu'elle l'avait songé. Quand Prinzivalle hésitait de l'accompagner à Pise en exprimant des doutes à l'égard de Guido, elle avait répondu : « S'il ne me croyait pas... Mais ce n'est pas possible...⁴⁵ » L'incapacité de son mari de se hausser jusqu'à la compréhension d'un bel acte de générosité et d'amour a le même effet sur elle que l'égoïsme et la lâcheté d'Helmer, prêt à accepter un marché malhonnête pour se sauver, ont sur Nora. Les deux héroïnes découvrent que leur mariage était un mensonge et cette découverte détermine la même réaction chez les deux : Nora quitte Helmer parce qu'elle ne peut pas vivre « sous le toit d'un étran-

(44) Henrik Ibsen, *Maison de Poupée*. Traduction française de M. Prozor. P. 276.

(45) *Monna Vanna*. P. 134.

ger⁴⁶ » selon son énergique expression et Vanna décide de mettre fin à ce qui n'a été qu'un « mauvais rêve⁴⁷. »

On voit par ce rapprochement que l'attitude fondamentale des deux héroïnes est la même. Leur manière de le manifester est très différente. L'héroïne d'Ibsen analyse et exprime clairement la crise morale qui s'est produite en elle. Monna Vanna ne s'analyse pas. Maeterlinck a une façon tout autre de nous faire connaître ce qui se passe dans son âme. Guido veut qu'elle explique pourquoi elle a d'abord menti. Elle le fait, mais beaucoup de ses paroles ont un double sens. Extérieurement, elles semblent exprimer le désir de vengeance d'une femme outragée. Sous ce sens il y a un autre qui constitue le fond de sa pensée. Apparemment elle parle à Guido; plus profondément, c'est un dialogue qu'elle soutient avec sa propre âme et avec sa destinée. Dans ce sens encore, Maeterlinck n'a pas changé totalement et cette scène fait songer à sa formule bien connue : « Il s'agirait plutôt de faire entendre, par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée⁴⁸. » En voici un exemple :

« *Vanna.* — Voici ce que j'ai fait : cet homme m'a donc prise, basement, lâchement comme je vous l'ai dit... J'ai voulu le tuer et nous avons lutté. Mais il m'a désarmée... Alors, j'ai entrevu une vengeance plus profonde et je lui ai souri... Il a cru mon sourire.. *Ah ! les hommes sont fous ! Il est juste qu'on les trompe !... Ils adorent le mensonge ! Quand on montre la vie, ils croient que c'est la mort ! Quand on leur tend la mort ils la prennent pour la vie !...* »

Quand elle réclame Prinzivalle à Guido pour sa proie, c'est à son destin même qu'elle réclame cet homme.

« *Maintenant, c'est mon homme !... Seigneur ! il est à moi devant Dieu et les autres !... Je le veux, je l'aurai ! C'est le*

(46) Henrik Ibsen. *Maison de Poupée*. P. 278.

(47) Monna Vanna. P. 186.

(48) *Le Trésor des Humbles*. P. 162.

gain de ma nuit et c'est un gain splendide !... C'est ma part, et je la veux intacte ! Guido, il m'appartient !... C'était un mauvais rêve... Le beau va commencer... Le beau va commencer...⁴⁹ »

Monna Vanna se rattache profondément, nous l'avons vu, à la pensée philosophique de Maeterlinck. Il y a même un personnage — Marco — qui est le porte-voix de certaines idées de l'auteur. L'œuvre porte donc, nettement l'empreinte d'une pensée moderne. Néanmoins, le drame se déroule dans une époque assez reculée : la fin du quinzième siècle. Maeterlinck a lui-même vu le danger d'une telle contradiction, quand il a écrit à propos du drame historique : « ...des sentiments, des passions qui ont besoin pour se développer, pour aller jusqu'au bout d'eux-mêmes, de l'atmosphère d'aujourd'hui (car les passions et les sentiments d'un poète moderne sont, malgré lui, entièrement, exclusivement modernes) se trouvent brusquement transplantées dans un terrain où tout les empêche de vivre... » Les poèmes qui résultent de « cet impossible mariage du passé et du présent » — nous dit-il encore — sont « nécessairement artificiels⁵⁰ ».

Le danger était grand, en effet, et Maeterlinck ne l'a pas toujours heureusement évité. Quelques-uns des détails par lesquels il tâche de situer le drame historiquement dans son cadre ne sont pas bien motivés du point de vue plus général de l'action dramatique elle-même. C'est notamment le cas pour la deuxième scène du deuxième acte, scène que d'ailleurs, Maeterlinck a imitée de Browning⁵¹.

(49) Monna Vanna. P. 184.

(50) Le Double Jardin. P. 115.

(51) Maeterlinck a lui-même reconnu sa dette envers le poète anglais dans une lettre à M. William L. Phelps qui, le premier, l'avait remarquée. En voici les passages les plus importants : « You are absolutely right: there is, between an episodical scene in my second act (where Prinziville unmasks Trifulzio) and one of the great scenes in Luria a similitary that I am surprised has not been noted before. I am all the more surprised, because far from concealing this similarity, I tried myself to emphasize it in taking exactly

Cette scène est superflue et n'ajoute rien à l'intérêt du sujet. Celui-ci se trouve dans une situation qui se développe dans les âmes et le cadre extérieur importe bien peu. Il est indifférent qu'il soit historique ou non. Vanna et Prinzivalle ont pu s'aimer aussi hautement sous n'importe quel ciel, à n'importe quelle date. Probablement à Pise, au quinzième siècle on ne s'aimait généralement pas ainsi, mais aujourd'hui même leur amour est un cas d'exception. C'est justement le fait qu'il soit indifférent au développement de l'action qui rend le décor historique artificiel sinon nuisible. C'est seulement en motivant profondément l'action, en la rendant possible, en l'expliquant, que l'atmosphère historique a une raison d'être dans le drame. Tel n'était pas le cas dans la pièce qui nous occupe. C'est le défaut qui la gâte un peu, mais, en somme, elle reste dans notre souvenir comme un drame ardent coloré émouvant et, malgré tout, vrai.

Pour *Joyzelle*, sa pièce de 1903, Maeterlinck a cherché un point de départ dans *La Tempête* de Shakespeare.

Dans sa lettre à M. William Lyon Phelps, Maeterlinck admettait sa dette envers le grand élizabethain dans ces mots : « So, as another exemple, has my new piece *Joyzelle*, been inspired by *The Tempest* of Shakespeare⁵². »

Il est intéressant de noter ce que le dramaturge belge emprunte exactement au maître anglais et comment il travaille sur son modèle. Voici les données générales du drame chez Shakespeare : Prospero, ancien duc de Milan, a été chassé de son trône par la trahison. Accompagné par sa fille Miranda, alors enfant, il est venu s'échouer dans une île déserte où il a habité pendant toutes les années de l'enfance et de la puberté de Miranda.

Mettant en jeu ses pouvoirs magiques, il prépare son re-

the same hostile cities, the same epoch, and almost the same characters; when it would have been easy to transpose the whole thing and make the borrowing unrecognisable, had I wished to deceive. » William Lyon Phelps. *Essays on Modern Dramatists*. P. 189.

(52) Ibid. P. 189.

tour à Milan et le bonheur de sa fille. Aidé par Ariel, — un esprit de l'air qu'il a trouvé dans l'île et qui lui est asservi — il attire chez lui le roi de Naples avec sa suite, ainsi que son propre frère, l'usurpateur du trône de Milan. Selon ce que Prospero a décidé, Ferdinand, fils du roi de Naples se perd dans l'île, rencontre Miranda et en tombe follement amoureux. La jeune fille le paye de retour et Prospero en est ravi. Craignant néanmoins que l'amour de Ferdinand ne soit aussi fugitif qu'il a été soudain, il soumet le garçon à une dure épreuve et lui fait faire de rudes besognes. Prospero est guidé par ce simple principe que l'homme ne prise pas ce qu'il obtient trop facilement. Il veut rehausser la valeur de Miranda aux yeux de Ferdinand en le faisant travailler pour obtenir celle qu'il aime. Tout s'ordonne selon la volonté du duc magicien et la pièce s'achève heureusement.

De toutes les nombreuses figures que le génie de Shakespeare anime, Maeterlinck n'en retient que quatre : Prospero, Ariel, Ferdinand et Miranda. La situation générale de ces quatre personnages et leurs relations sont à peu près les mêmes chez Maeterlinck. Mais dans leur conception intime et profonde, il introduit des changements tels qu'il les recrée. D'abord, il convient de remarquer que Shakespeare nous donne des précisions sur ses personnages, qu'il nous les fait connaître dans tous les menus détails de leur vie, nous fait assister à leurs intrigues, nous montre les développements de leurs passions — envie, jalousie, ambition, perfidie, loyauté, amour... Maeterlinck, se souvenant de son ancienne manière, entoure ses créations d'un mystère qui ne laisse rien deviner de leur vie passée. Merlin parle d'une épreuve qui exige qu'il soit séparé de son fils Lancéor, mais nous ne savons pas quelle en est la raison ni où se trouvait ce jeune homme avant que son navire ait échoué dans l'île. Joyzelle est encore plus mystérieuse et de son existence antérieure, de ses parents, de ses amis, de ces liens qui rattachent l'être à la vie, nous ignorons tout. Maeterlinck ne s'attache dans ses personnages qu'à un

point fondamental, qui est comme le principe même de l'être, et il néglige tout le reste.

Dans la conception de Merlin, nous trouvons une bonne preuve de la manière dont Maeterlinck travaille sur les données que Shakespeare lui fournit. Prospero est un magicien qui possède le pouvoir que la fantaisie populaire et légendaire ont toujours attribué à ces êtres. Il commande les éléments, les soulève ou les apaise. Une foule d'esprits lui sont asservis et exécutent tous les prodiges habituels, faisant surgir de l'air des orchestres, des tables chargées de plats, etc... Ariel est son allié spécial. Il faut noter la nature des relations de Prospero et Ariel, car Maeterlinck y introduit un changement radical où éclate son originalité.

Chez Shakespeare, ces relations sont celles de maître et serviteur. Ariel a une existence tout à fait indépendante quoiqu'il soit pour le moment soumis à Prospero. Il existait, il habitait l'île avant que son actuel maître n'y vînt. Et le duc de Milan lui a promis de le libérer à son départ. D'autre part, quoique trouvant en cet esprit un aide efficace, le pouvoir de Prospero ne dépend nullement de lui. Il a d'autres forces à ses ordres. Voyant proche le but désiré, il les invoque une dernière fois :

*« Ye elves, of hills brooks, standing lakes, and groves,
And ye, that on the sands with printless foot
Do chase the ebbing Neptune, and do fly him,
When he comes back; you demi-puppetts, that
By moonshine do the green-sour ringlets make,
Where of the ewe not bites; and you, whose pastime
Is to make midnight-mushrooms; that rejoice
To hear the solemn curfew: by whose aid
(Weak masters though you be), I have bedimm'd
The noon-tide sun, call'd forth the mutinous winds,
And twixt the green sea and the azur'd vault
Set roaring war: to the dread rattling thunder*

*Have I given fire, and rifted Jove's stout oak
With his own bolt: the strong bas'd promontory
Have I made shake, and by the spurs pluck'd up
The pine, and cedar... graves, at my command
Have waked their sleepers, oped, and let them forth
By my so potent art: But this rough magic
I here abjure; and, when I have requir'd
Some heavenly music, (which even now I do),
To work mine end upon their senses, that
This airy charm is for, I'll break my staff,
Bury it certain fathoms in the earth,
And deeper than did ever plummet sound,
I'll drown my book⁵³. »*

(53) William Shakespeare. *The Tempest*. P. 482.

« Habitants des ruisseaux, des rochers, de l'espace
Vous, dont le pied léger ne laisse point de trace,
Lorsque vous poursuivez sur le sable mouvant
Neptune, dont le flot recule en s'élevant,
Vous, qui vous enfuyez lorsque ardent et sauvage
Il revient à son tour vous poursuivre au rivage;
Vous qu'au clair de la lune on voit danser en ronds
Sur l'herbe où vers minuit poussent les mousserons;
Vous qui vous échappez des flammes étouffées
Au son du couvre-feu, lutins, esprits et fées,
J'ai pu, faible mortel par votre art enhardi
Voiler dans sa splendeur le soleil de midi,
Soulever l'aquilon, évoquer la tourmente,
Et lancer jusqu'au ciel une mer écumante;
J'ai, disputant la foudre aux mains de Jupiter,
Fait tomber le tonnerre en sillonnant l'éther;
Par moi le promontoire, ébranlé sur la rive,
A tremblé bruyamment sur sa base massive,
Et le cèdre et le pin, par mes bras arrachés,
En tronçons sur le sol sont demeurés couchés.
Par mon ordre les morts endormis dans leur bière
Ont de leur froid linceul secoué la poussière.
Leurs tombeaux entr'ouverts les ont laissés s'enfuir;
J'ai tout pu : c'est assez. Mon règne va finir.
J'ai montré de mon art la puissante énergie;
Mais j'abjure aujourd'hui ma sauvage magie.

Nous rencontrons dans ce passage les attributs traditionnels du mage : la baguette et le livre magique, les esprits qu'il commande et les prodiges usuels qu'avec l'aide de tous ces éléments il réalise.

De tout ceci, Maeterlinck ne retient que l'idée fondamentale du pouvoir surhumain de Merlin. Mais tout ce merveilleux un peu puéril et aujourd'hui inadmissible, il le délaisse. Quand il examinait dans *Le Temple Enseveli*, la situation du poète moderne qui veut introduire dans son œuvre le sentiment de l'infini, Maeterlinck écrivait : « Il a besoin d'images, de symboles, mais pourquoi les prendre si souvent dans ce qui n'est plus vrai, et si rarement dans ce qui sera peut-être une vérité ?⁵⁴. »

C'est cette conviction qui amène Maeterlinck à repousser le merveilleux shakespearien, et à concevoir de façon toute différente le pouvoir de Merlin. Dans ses effets il est semblable à celui de Prospero. Comme lui, le père de Lanceor a « une vertu secrète, à laquelle obéissent les plantes et les astres, l'eau, la pierre et le feu, et à qui l'avenir dévoile par moments quelques-uns de ses traits⁵⁵. »

Mais sa source est bien autre. C'est de sa force intérieure que Merlin tire son pouvoir et cette force intérieure, il n'est pas seul à la posséder. Elle existe chez tous les hommes, mais ils l'ignorent et la laissent sommeiller au fond de leurs êtres.

« C'est en moi qu'elle est comme elle réside en eux⁵⁶. »

A vous, esprits légers, je ne demande rien
Que de célestes chants, prodige aérien
Qui jettent dans leurs cœurs touchés par l'harmonie
Le remords du passé : puis, ma tâche est finie...
Je brise ma baguette, et je l'ensevelis
Dans le fond de la terre ; et ce livre où je lis
Les secrets de mon art, je le noierai sous l'onde
Plus avant que jamais n'a pénétré la sonde.

(54) *Le Temple Enseveli*. P. 158.

(55) Joyzelle. P. 4.

(56) Ibid. P. 5.

Cette force, le poète l'a incarnée dans Arielle et voilà encore une notion où il s'écarte de son illustre modèle. La relation de Merlin et Arielle est beaucoup plus intime, plus profonde, plus subjective, car Arielle n'est que l'incarnation de la force intérieure du mage :

« Tu dors, mon Arielle, *toi ma force intérieure, la puissance oubliée qui sommeille en toute âme* et que seul, jusqu'ici je réveille à mon gré... Tu dors profondément, et tandis que tu dors, je perds toute ma science, et redeviens semblable à mes aveugles frères qui ne savent pas encore qu'il y a sur cette terre autant de dieux cachés que de cœurs qui palpitent...⁵⁷ »

Déjà dans le *Temple Enseveli* Maeterlinck avait développé cette idée d'une puissance intérieure et avait tenté d'expliquer par elle le problème de la chance.

Si la différence est grande entre Prospero et Merlin, il en va de même avec Miranda et Joyzelle. L'héroïne shakespearienne est une création pleine de grâce et de poésie : elle est l'image de la candeur juvénile et de l'innocence de l'âme qui s'ouvre au premier amour. Tendre et dévouée, elle reste dans notre mémoire par la douceur de son charme naïf. Joyzelle, tout aussi belle et poétique, a une nature énergique. Elle est aussi douce et tendre, mais ce n'est pas là l'unique ressort de son âme. Au besoin, elle sait lutter et désobéir et quand Merlin lui demande de ne plus revoir Lancéor, elle oppose un refus catégorique à sa demande. D'ailleurs, Maeterlinck a fait d'elle le centre de son drame; c'est à elle et non pas à celui qu'elle aime, comme c'est le cas pour Miranda, qu'il donne la tâche de surmonter de dures épreuves. Mais ici nous touchons à un autre point où Maeterlinck, tout en prenant son point de départ dans le dramaturge anglais, suit dans le développement de ce motif une trajectoire bien personnelle.

Cette trajectoire, c'est celle-là même indiquée par l'action de la pièce. De toute l'intrigue complexe de *La Tempête*,

(57) Ibid. P. 3.

un seul point a retenu l'attention de Maeterlinck : celui des rudes besognes que Fernando doit accomplir pour mériter Miranda. Nous avons déjà dit à quelles raisons Prospero obéit quand il condamne le jeune homme à cette servitude. L'incident a, d'ailleurs, une importance assez restreinte dans cette pièce. C'est justement de cet incident que Maeterlinck s'empare. Il l'élargit, l'approfondit, il en fait en somme toute son œuvre. En effet, dans *Joyzelle* nous ne trouvons guère, en ce qui concerne l'action, autre chose que la série d'épreuves que Joyzelle doit traverser pour prouver qu'elle est la femme désignée par le destin.

Merlin, grâce à son pouvoir — c'est-à-dire, grâce à Arielle, — a lu dans l'avenir de son fils : si Lancéor aime et s'il est aimé d'un amour merveilleux, sa vie sera plus longue, plus belle et plus heureuse que celle des autres hommes. Mais s'il ne le trouve pas dans un très court délai, il mourra dans la fleur de son âge. Ayant lu jusque-là, Merlin, à son grand désespoir, ne peut pas voir plus loin. Il ignore le visage de celle qui devra aimer son fils et être aimé de lui. Un indice, un seul, existe pourtant : une jeune fille qu'une tempête a fait naufrager près des côtes de l'île quelque temps avant l'arrivée de Lancéor, doit le rencontrer. Arielle s'en rend compte et elle voit aussi que l'avenir désigne Joyzelle pour de rudes épreuves. Elle décide alors de diriger le cours de ces épreuves de manière qu'elles démontrent si Joyzelle est bien la prédestinée. La conception du destin que ceci révèle est d'accord avec celle que les œuvres de cette époque nous ont montrée. L'homme qui sait interroger sa force intérieure peut lire, dans une certaine mesure, dans l'avenir et s'il ne peut pas vaincre tout à fait le hasard, du moins, il peut le diriger.

Nous voyons donc que la pièce se construit sur une série d'épreuves qui mettent en relief une certaine conception de l'amour. Nous avons vu triompher dans Monna Vanna un amour plus haut que celui qui est le lot ordinaire des hommes. La pièce qui nous occupe précise davantage cette notion, qui

s'éclaire d'une lumière plus pure à chaque obstacle nouveau que l'admirable jeune fille surmonte. Le vrai amour comprend et pardonne tout. Il a le don de pénétrer jusqu'aux dernières profondeurs de l'être aimé, de voir son âme véritable, qui demeure immaculée au milieu des fautes que l'être extérieur a commises⁵⁸. Lancéor essaie d'expliquer à Joyzelle comment il est tombé dans la tentation :

« ...car *exemptée mon âme* que tu ne voyais pas, je me sentais en proie à une force ennemie, irrésistible, hélas ! et incompréhensible...

Joyzelle. — Mais si, je le voyais !... *Et j'ai su tout de suite* que ce n'était pas toi qui me mentais ainsi ; que c'était impossible...

Lancéor. — Comment le savais-tu ?

Joyzelle. — *Parce que je t'aime...* Qu'importe qui tu es, pourvu que je te trouve !... Ah ! je ne saurais dire comment cela s'explique. Quand on aime comme je t'aime on est aveugle et sourde, *parce qu'on voit plus loin et qu'on écoute ailleurs...*⁵⁹ »

Le vrai amour, doué de cette vue en profondeur ne se trompe point. Il porte en soi l'image inimitable de l'être aimé. c'est en soi qu'il la regarde. C'est ainsi que Merlin, ayant pris la figure de son fils, s'approche de Joyzelle et veut se faire passer à ses yeux pour celui qu'elle aime. Mais elle n'a pas une minute d'hésitation et elle le repousse avec ces paroles : « Vous seriez vingt mille qui lui ressembleriez, et lui seul parmi vous ne serait plus pareil à ce qu'il était hier, que je renverserais les vingt mille fantômes, pour aller au seul homme qui ne soit pas un songe parmi les autres songes !...⁶⁰ »

Quand Merlin lui dit que Lancéor est derrière eux, dans les bras d'Arielle, et qu'il veut qu'elle regarde, Joyzelle s'y refuse :

(58) Nous retrouvons ici la même idée de la « morale mystique » que Sœur Béatrice a aussi illustrée.

(59) Joyzelle. P. 95.

(60) Ibid. P. 109.

elle n'a pas besoin de voir parce que la vérité de Lancéor, c'est en elle qu'elle la trouve. La scène, presque muette, est très belle. Joyzelle ne répond aux injonctions de Merlin et elle reste debout, les yeux fixés devant elle, raidie dans un effort énorme de sa volonté.

Pour l'épreuve décisive de Joyzelle, Maeterlinck reprend la même situation qu'il a développée dans *Monna Vanna*. Lancéor est gravement malade; seul Merlin peut le sauver. Mais il ne le fera que si Joyzelle consent à se donner à lui. Elle ne peut pas admettre la condition monstrueuse — comment peut-elle en redonnant la vie à Lancéor, lui arracher tout ce qu'elle lui avait donné? Et que lui dira-t-elle quand il l'embrassera? Merlin répond qu'elle se taira, mais Joyzelle objecte que la sincérité parfaite que demande son amour l'en empêchera : « Mais il me faudra tout dire, puisque je l'aime !...⁶¹ »

Merlin insiste et elle, ne trouvant d'autre solution, donne sa parole. Quand vient le moment de la tenir, elle hésite, et, plutôt que de faire ce qu'elle a promis, elle se dispose à tuer Merlin, non sans une pénible incertitude, car elle doute de la justice de son acte. On voit que Maeterlinck, à cette époque, était très préoccupé par ce problème et le cri de Joyzelle : « Justice, où êtes-vous? Justice! que faut-il faire?... » semble jaillir du cœur même du poète.

On a trouvé bizarre ou du moins contradictoire que Joyzelle ne soit pas prête à faire pour l'homme qu'elle aime ce que Monna Vanna a fait pour une foule anonyme. A notre avis, il n'y a pas de contradiction. Ceux qui croient en trouver une, ont été amenés à faire ce jugement sommaire parce qu'ils ont tiré de Monna Vanna une conclusion générale conçue à peu près dans ces termes :

« Une femme doit toujours sacrifier sa pudeur quand il s'agit de sauver des vies. » Là est leur grande erreur. Maeterlinck n'est rien moins qu'un dramaturge moraliste, auteur de «dramas à thèses». *Monna Vanna* et *Joyzelle* sont deux magni-

(61) Ibid. P. 131.

fiques poèmes d'amour et non pas des plaidoiries en faveur de telle ou telle doctrine. L'auteur lui-même nous met en garde contre cette interprétation. Quand Joyzelle demande à Merlin :

« Il est donc ordonné que l'amour frappe et tue tout ce qui tenterait de lui barrer route ? », le vieux mage répond : « Non, Joyzelle, je ne sais... Ne faisons pas de lois avec quelques débris ramassés dans la nuit qui entoure nos pensées... Mais celle qui devait faire ce que tu voulais faire, était celle que le sort désignait pour mon fils... Il était donc écrit *pour toi et pour toi seule*, et peut-être pour celles qui te ressemblent un peu qu'elles ont droit à l'amour que le destin leur montre; et que cet amour-là doit briser l'injustice....⁶² »

C'est nous dire très nettement que chaque être a sa logique intime et que c'est selon ses lois qu'il agit. Vanna n'aurait pas été Vanna si elle avait refusé le sacrifice de sa pudeur au salut de son peuple et l'amour de Joyzelle n'aurait pas été celui que le Destin exigeait si elle n'avait eu l'énergie nécessaire pour briser tous les obstacles.

Joyzelle est une œuvre riche et complexe. A côté du drame où l'héroïne est en cause, il y a un autre qui se déroule dans l'âme de Merlin et qui n'est pas dépourvu d'intérêt. Sa clairvoyance le force à adopter un rôle ingrat et douloureux. Il doit soumettre à de terribles épreuves dont son cœur souffre, les êtres qu'il aime le mieux. Encore plus, par ce don de lire dans le futur il est appelé à faire un choix tragique. Arielle voit la vie de son maître finir dans le désastre d'une déchéance morale, dont un amour indigne sera la cause. Il n'y a qu'un moyen d'éviter cette triste issue: se défendre de l'amour qui tuera tout le meilleur de lui par un autre amour noble et pur. Mais la seule femme que Merlin puisse aimer d'un tel sentiment, est celle-là même que le Destin exige pour que Lancéor puisse vaincre le malheur. Se perdre ou perdre son fils, voilà le choix que Merlin est appelé à faire. Arielle —

(62) Ibid. P. 171.

et ceci précise encore l'idée que Maeterlinck se fait de cette force intérieure — Arielle lutte de toutes ses forces pour que Merlin choisisse la vie :

« O, maître ! si tu veux, il en est temps encore et le bonheur est là, que tu n'as qu'à cueillir... Il oscille incertain entre ton fils et toi ; un geste suffirait pour le fixer sur nous... Approche ! elle est à toi !... Viens, viens. je t'appelle... Je sais que j'ai raison et que l'homme ne doit pas renoncer à la vie et se perdre lui-même pour sauver ceux qu'il aime...⁶³ »

Merlin a à lutter contre Arielle, c'est-à-dire contre la voix profonde de la vie qui, tout au fond de son être, veut imposer ses droits. Mais il est fort et il la domine. Il souffre, mais il n'hésite pas :

« Je n'ai qu'à faire un geste pour faire rétrograder les heures et les jours, et me soustraire ainsi à l'effroyable fin que le sort me réserve... Oui, mais ce geste-là anéantit celui que j'aime plus que moi-même, celui que les années ont choisi pour l'amour que j'avais espéré... Ah ! quand on tient ainsi dans les mains son bonheur et celui d'un autre homme ; qu'il faut écraser l'un pour que l'autre survive, c'est alors que l'on sent quelles profondes racines nous attachent à la terre sur laquelle nous souffrons : c'est alors que la vie pousse un cri surhumain pour se faire écouter et défendre ses droits !... Mais c'est alors aussi qu'il faut prêter l'oreille à l'autre voix qui parle, qui n'a rien à nous dire de précis ni de sûr, qui n'a rien à promettre, et qui n'est qu'un murmure plus sacré que les cris informes de la vie !... Aimez-vous, mes enfants, j'écoute le murmure de la petite voix qui n'a rien à me dire, mais qui, seule, a raison...⁶⁴ »

Il y a donc dans Merlin autre chose que cette force vitale qu'Arielle personnifie, il y a d'autres voix qui parlent plus haut. Cette complexité, il l'exprime encore plus directement ailleurs. Merlin a demandé à Joyzelle d'embrasser Arielle.

(63) Ibid. P. 101.

(64) Ibid. P. 105.

mais celle-ci reste invisible. Joyzelle le constate et alors Merlin lui dit :

« Et crois-tu donc, ma fille, qu'on voit tout ce qui vit dans notre vie profonde ?⁶⁵ »

Cette notion est en harmonie avec une idée fondamentale chez Maeterlinck que nous trouvons déjà dans le *Trésor* : « Ce n'est pas seulement au ciel et sur la terre, c'est surtout en nous-mêmes qu'il y a plus de choses que n'en peuvent contenir toutes les philosophies et dès que nous ne sommes plus obligés de formuler ce qu'il y a de mystérieux en nous, nous sommes plus profonds que tout ce qui a été écrit, et plus grands que tout ce qui existe⁶⁶. »

Le destin effroyable du vieux sage doit donc s'accomplir. Après avoir assuré le bonheur de Joyzelle et Lancéor, il doit s'en aller inévitablement, Joyzelle veut le retenir; les trois ensemble ils transformeront le malheur. Mais Merlin sait que tout serait inutile. Les maux des deux amants ont été des maux bienveillants. « Mais toutes les volontés secrètes de la vie ne sont pas aussi claires, ne sont pas aussi bonnes⁶⁷. » Cette attitude et ce dénouement sembleraient indiquer un retour de Maeterlinck à son ancien concept du destin. Si Joyzelle peut changer l'avenir qu'elle affronte et échapper à la fatalité, Merlin, lui, n'y échappe pas. Est-ce la vieille reine détrônée qui revendique ses droits ? Nous ne le croyons pas.

Il est vrai que Merlin finira ses jours dans la détresse, mais c'est parce qu'il l'a choisi consciemment et de plein gré. Le destin n'a de pouvoir sur lui qu'à travers l'amour qu'il porte à d'autres que lui-même. Ce n'est pas parce qu'il est aveugle ou que sa conscience sommeille qu'il doit être entraîné par le destin. C'est au contraire parce qu'il a une conscience claire et pure que la générosité et l'amour, au nom desquels il abdique, peuvent se faire entendre. Ce cas, Mae-

(65) Ibid. P. 175.

(66) Le *Trésor des Humbles*. P. 111.

(67) Ibid. P. 177.

terlinck l'avait déjà discuté dans *La Sagesse et la Destinée*. Analysant l'exemple d'Antigone où l'on serait porté à voir la vertu punie, il nous dit :

« C'est donc, uniquement parce que son âme est forte que le destin a pu s'en rendre maître. Il est vrai, et c'est la consolation du juste, du héros et du sage, le destin n'a d'empire sur eux que par le bien qu'il les oblige de faire⁶⁸. »

Par sa forme, Joyzelle se rapproche un peu des créations premières de Maeterlinck. Nous nous retrouvons dans le pays indéterminé des premiers drames : une île perdue au milieu des mers et dans l'île un château où seuls habitent trois personnes et quelques serviteurs silencieux. L'atmosphère néanmoins est tout autre. Les premières paroles de Merlin font passer en nous un souffle de mystère et d'enchantement, calme, doux et serein.

« Tu dors, ma petit fée docile et familière, et tes cheveux épars comme une vapeur bleue, invisibles aux hommes, se mêlent à la lune, aux parfums de la nuit, aux rayons des étoiles, aux roses qui s'effeuillent à l'azur qui l'inonde...⁶⁹ » Nous sommes bien loin de l'atmosphère empoisonnée qui enveloppe les pièces de la première époque. Mais le pouvoir de l'auteur de suggérer et de créer une atmosphère est toujours le même.

Dans la belle scène du jardin, nous retrouvons deux traits de Pelléas et Mélisande : d'abord, le décor acquiert une signification symbolique; il s'associe aux sentiments des personnages, les reflète et les rend plus sensibles. Les accents de Lancéor quand il dit son amour à Joyzelle, son exaltation devant l'aveu de l'aimée, rappellent l'extase de Pelléas quand il entend le *oui* de Mélisande, Pelléas s'exclame :

« Oh ! comme tu dis cela !... On dirait que ta voix a passé sur la mer au printemps !... Je ne l'ai jamais entendue jus-

(68) *La Sagesse et la Destinée*. P. 123.

(69) *Joyzelle*. P. 4.

qu'ici, on dirait qu'il a plu sur mon cœur. *Tu dis cela si franchement !* comme un ange qu'on interroge⁷⁰. »

Et Lancéor, en proie à un pareil délire :

« Oh ! comme tu m'as dit oui !... Oui jusqu'au fond du cœur, jusqu'au fond des pensées !... Je suis dans la lumière et le printemps m'accable !⁷¹ »

C'est alors que l'amant de Joyzelle voit sous ses yeux émerveillés le jardin qui se transforme. La féerie de la nature joint son ivresse à l'ivresse des amoureux.

« Les plantes sauvages, les mauvaises herbes qui l'empoisonnaient ont grandi et chacune, selon son espèce, a magnifié jusqu'au prodige ses fleurs épanouies. Le chétif liseron est devenue une liane puissante dont les admirables calices enguirlandent les arbres chargés de fruits mûrs et peuplés d'oiseaux miraculeux. Le mouroin blanc est un grand arbrisseau d'un vert ardent et tendre, où éclatent des fleurs plus larges que des lys... Les papillons volent, les abeilles bourdonnent, les oiseaux chantent, les fruits se balancent et tombent, la lumière ruisselle. La perspective du jardin s'est étendue à l'infini; et l'on entrevoit maintenant, à droite, un bassin de marbre, à demi-caché derrière une haie de lauriers-roses et d'héliotropes taillés en arcades.

Lancéor. — Il n'y a plus ici que les fleurs de la vie!... Regarde ! Elles descendent, elles ruissellent sur nous !... Elles éclatent aux branches, elles font plover les arbres, elles entravent nos pas, elles se pressent, elles s'écrasent, elles s'ouvrent toutes grandes les unes dans les autres, elles aveuglent les feuilles, elles éblouissent l'herbe, je n'en connais aucune et le printemps est ivre, je n'en ai jamais vu d'aussi désordonnées, d'aussi resplendissantes...⁷² » Comme dans *Ariane et Barbe Bleue* et dans *Sœur Béatrice*, la féerie se déroule dans un crescendo qui fait songer à la musique. C'est pourquoi ces

(70) Théâtre. Vol. II. P. 115.

(71) Joyzelle. P. 54.

(72) Ibid. P. 55.

pièces appellent si naturellement le commentaire musical. Il y a une différence : tandis que là, le jeu de la lumière et des couleurs n'était qu'un élément de beauté scénique, ici, tout en charmant également les yeux, il soutient, il affirme, il traduit l'exaltation et le délire d'amour et de bonheur qui s'empare des âmes des héros.

Dans les personnages aussi quelques traits des premiers héros maeterlinckiens subsistent. Comme nous l'avons déjà indiqué, leur vie antérieure nous est totalement inconnue. Comme Méléandre, comme Alladine, Joyzelle et Lancéor « viennent d'ailleurs » et restent entourés de brume. D'autre part, la beauté de Joyzelle rappelle la douce aimée de Pelléas. C'est une beauté pure et claire, qui fait songer tout naturellement à la limpidité de l'eau. Voici, par exemple, ce qu'Ariel dit devant Joyzelle endormie : « Qu'elle est belle et paisible. et qu'elle semble pure et mille fois plus pure que l'eau qui coule là, descendue des glaciers dans l'albâtre qui chante sous les feuillages pâles⁷³. »

Le poète s'est souvenu des paroles de Golaud qui, cherchant dans les yeux de Mélisande un indice de sa culpabilité, n'y trouve qu'une grande innocence.

« Ils sont plus *purs* que les yeux d'un agneau... Ils donneraient à Dieu des leçons d'innocence... On dirait que les anges du ciel s'y baignent tout le jour *dans l'eau claire des montagnes* !...⁷⁴ » Comme Mélisande, comme Ygraine et Bel-langère, Joyzelle a une chevelure magnifique dont l'or ajoute à l'éclat de sa beauté. « Sa douce chevelure s'épanche comme un flot de lumière immobile; et la lune ne sait plus à qui appartient l'or qui se mêle à l'azur où glissent ses rayons...⁷⁵ » Le lyrisme de Maeterlinck a revêtu d'un charme infiniment poétique les chevelures féminines.

D'autre part, on a vu dans cette pièce un retour des ten-

(73) Ibid. P. 97.

(74) Théâtre. Vol. II, P. 105.

(75) Joyzelle. P. 97.

dances symbolistes de Maeterlinck. Joyzelle serait le symbole de la femme qui conduit l'homme à une conception de l'amour dépouillée de toute sensualité⁷⁶. Il y a un passage de l'œuvre qui se prête à cette interprétation : celui où Lancéor est mordu par une bête affreuse — son instinct — que Joyzelle écrase sous son pied. Néanmoins, un poison s'est infiltré dans les veines de Lancéor. L'instinct voile sa raison. En proie à une ivresse étrange, il tombe dans le piège tendu par Arielle et oublie dans son trouble sensuel l'amour à qui il avait donné le meilleur de soi. L'ayant surpris, Joyzelle essaie d'obtenir qu'il efface sa faute par un aveu, ce à quoi il se refuse. Plus tard ses sens apaisés, il fait l'aveu purificateur. Tels sont les passages sur lesquels pourrait se fonder l'interprétation que nous signalions tout à l'heure. Ce n'est pas assez, à notre avis, pour donner ce sens général à toute la pièce. Les autres épreuves que Joyzelle traverse ont un caractère nettement différent. D'ailleurs, les paroles de Merlin que nous avons déjà citées, conseillant à Joyzelle de **ne pas** établir une loi sur son cas particulier, nous indiquent que le poète ne songeait nullement à faire de son héroïne un symbole.

La même année où Joyzelle apparaissait on jouait à Genève une petite pièce de Maeterlinck, le *Miracle de Saint Antoine*, d'une inspiration toute différente. En elle éclate cette tendance réaliste que nous avons observée chez l'auteur et qui se joint ici à un sens de l'ironie et de l'humour que son théâtre ne nous avait pas montré jusqu'à présent. Maeterlinck donne à sa pièce le titre de « farce », ce qui nous explique le caractère de l'action. Elle est bien simple : une très riche vieille fille vient de mourir et le jour même où l'inhumation va avoir lieu, Saint Antoine de Padoue, sous la forme d'un vieux pauvre, se présente à la maison et demande à aller auprès de la morte pour la ressusciter. Malgré l'opposition des parents qui le croient fou, il parvient à faire ce qu'il veut, et la demoiselle est ressuscitée. Mais elle ne peut pas parler. Saint Antoine ex-

(76) Voir Jethro Bithell. *Life and Writings of Maurice Maeterlinck*. P. 134

plique qu'ayant vu les grands mystères, elle restera désormais muette, afin qu'elle ne puisse rien en révéler. Les parents indignés, mandent des agents pour emmener ce fou dangereux. Le commissaire croit reconnaître un pensionnaire de l'asile dont la manie est de se croire Saint Antoine de Padoue et qui s'échappe souvent pour faire des miracles. Tandis qu'on emmène le saint ou le fou, la vieille demoiselle s'affaisse dans son lit et meurt définitivement, à ce qu'il semble.

Dans cette petite farce, Maeterlinck, s'attachant à la peinture de la réalité immédiate et contemporaine, a brossé un cadre vigoureux et coloré d'un milieu bourgeois flamand. Tous les détails démontrent une observation minutieuse de la réalité, une grande puissance à la rendre avec justesse. La vieille bonne Virginie vit devant nous dès le premier moment, « troussée haut, les jambes nues et chaussée de gros sabots, parmi des sceaux de cuivre, des torchons, des balais et des brosses⁷⁷ ».

La richesse et l'importance de la famille apparaissent dans tous les détails jusqu'à ceux du plantureux déjeuner dont se régalaient les parents de la morte.

La présentation des personnages est un exemple encore plus frappant de ce que Maeterlinck peut faire dans le domaine du réalisme. A cet égard, la figure de la vieille Virginie nous saisit tout de suite. Son âme est naïve et pleine d'innocence et c'est pourquoi, en apprenant qui est le pauvre qu'elle accueille, elle ne doute pas. Dans son ignorance et sa parfaite simplicité, elle coudoie l'extraordinaire et vit dans le miracle sans s'étonner ni se troubler.

Maeterlinck rend avec un charme délicieux plein d'humour et de naturel, l'attitude de la vieille femme envers le Saint au cours de leur entretien. Elle accepte la réalité de ce messager d'un autre monde qui devient pour elle un être comme les autres. C'est pourquoi, étant très pressée, elle n'hésite pas à demander l'aide du saint qui lui apporte de

(77) *Le Miracle de Saint Antoine*. P. 7.

l'eau, qui tient les couronnes qui arrivent. Elle le bouscule même un peu, car le saint distrait, s'asseyait sur une des couronnes qu'on a placée sur un banc. Mais elle n'oublie pas pour cela qui est devant elle et tout de suite après l'avoir interpellé assez vertement pour sa gaucherie, elle se met à genoux et lui demande sa bénédiction que le saint lui accorde en ces termes :

« Ma fille, je te bénis, parce que tu es bonne, simple d'esprit, simple de cœur, sans reproche, sans crainte et sans ruse mauvaise devant les grands mystères et fidèle à tes humbles devoirs...⁷⁸ »

Il semblerait que, puisqu'il s'agit d'un miracle, la pièce doit faire une large place au merveilleux. Or, il n'en est rien. Nous observons que dès que l'action tend à se situer dans le plan de l'irréel, Maeterlinck la ramène à la terre. L'auréole du saint — seul détail qui appartient au merveilleux — s'allume quand Virginie manifeste son désir de voir ressusciter sa maîtresse même si elle doit perdre le legs qu'elle a reçu. Mais tout de suite une préoccupation d'ordre matériel fait oublier le miracle. Virginie conseille au saint de s'éloigner des rideaux, de peur qu'ils ne prennent feu.

Au surplus, cette intervention de l'au-delà est traitée par l'auteur d'une façon ironique. La vieille demoiselle revient à la vie, mais elle ne peut pas parler, donc elle ne peut rien révéler. D'ailleurs, le séjour qu'elle a fait dans l'autre monde ne lui a en rien profité. Quand après son réveil, elle remue les lèvres pour parler, Virginie tombe à genoux, fermement convaincue que sa maîtresse va leur révéler les délices du ciel. Mais les lèvres de la ressuscitée ne s'ouvrent que pour prononcer des mots aigres et des pensées mesquines. C'est alors que Saint Antoine lui impose le silence, se rappelant l'ordre qu'il a reçu.

Le dénouement est également ironique. Nous apprenons

(78) Ibid. P. 20.

que celui qui se disait Saint Antoine n'est qu'un vieux fou, qui s'échappe de l'hospice pour faire des miracles, guérir des malades : « Enfin, un tas de choses défendues par la loi.^{79.} » dit le commissaire. Encore n'est-il pas sûr que ce soit la vérité, car le commissaire remarque que le vieux semble bien changé. « Il y a là quelque chose qui ne semble pas clair »^{80.} Quoi qu'il en soit, l'intervention du saint a été bien inutile et c'est peut-être ce que l'auteur a voulu nous montrer. Entre les hommes ordinaires et le céleste visiteur, aucun rapport cordial ne s'est établi et, si en s'en allant, l'auréole du saint resplendit, c'est par la simple bonté d'un cœur naïf et humble.

Cinq années après *Joyzelle*, Maeterlinck revient au théâtre et nous donne l'œuvre la plus caractéristique de sa maturité. *L'Oiseau Bleu* ne signale aucune direction nouvelle; il apparaît plutôt comme un accord parfait où se rencontrent les notes diverses de la personnalité du poète. Il a choisi la forme de la féerie mais il l'a transformée pour l'adapter à son objet. Nous pouvons constater que rien de ce qui constitue le merveilleux en usage dans ce genre littéraire ne subsiste ici. Il n'y a pas d'ogres, pas de fées, pas d'enchantements. Le voyage des enfants ne rappelle en rien les péripéties coutumières qui constituent le fond des contes de fées. S'il est vrai que l'auteur habille ses personnages dans les vêtements des héros des récits populaires, c'est là le seul moment où il se rapproche de ces modèles. *L'Oiseau Bleu* est plutôt une féerie philosophique où l'auteur a mis, sous la forme d'un conte plein de charme, les conceptions de sa pensée.

Il nous semble intéressant de signaler que dans ceci il a eu un devancier. En 1868, Henrick Ibsen avait écrit son *Peer Gynt*. Dans cette pièce, le dramaturge norvégien avait lâché la bride à sa fantaisie qui folâtrait à sa guise. Mais il n'avait su échapper à ses tendances habituelles et tout en conservant son allure désinvolte, l'œuvre s'est pénétrée des

(79) Ibid., p. 61

(80) Ibid., p. 61

conceptions philosophiques de l'auteur. Nous avons déjà signalé l'intérêt que le théâtre d'Ibsen inspirait à Maeterlinck. *Peer Gynt* a été traduit en français dès 1899; l'*Œuvre* en avait même joué une partie en décembre 1896. Il ne semble donc pas risqué d'affirmer que longtemps avant d'écrire sa pièce, Maeterlinck connaissait déjà celle d'Ibsen. Nous n'avons pas l'intention d'établir une comparaison entre les deux œuvres, ce qui à notre avis est impossible, car elles sont trop différentes. Nous voulons seulement remarquer que, pour ce qui concerne la conception générale de sa pièce, Maeterlinck a pu se souvenir de l'exemple de *Peer Gynt*. Nous aurons l'occasion de signaler d'autres détails qui suggèrent aussi que le créateur de Tyltyl et de Myltyl avait présent à l'esprit en composant son œuvre celle de son prédécesseur norvégien.

Le principe inspirateur de la féerie maeterlinckienne est l'effort de l'humanité pour découvrir le grand secret de l'univers, symbolisé dans l'oiseau que les enfants doivent chercher. Il est important de bien établir ce point car ils sont nombreux ceux pour qui l'oiseau bleu est le symbole du bonheur. Le texte même de la pièce nous fournit une indication qui permet de constater que ce n'est pas la pensée de Maeterlinck. Dans la scène de la forêt, quand Tyltyl expose au chêne l'objet de sa visite, le patriarche des arbres répond : « Oui, je sais, tu cherches l'oiseau bleu, c'est-à-dire *le grand secret des choses et du bonheur*⁸¹ ».

Ces mots, à notre avis, ne laissent pas de doute : l'oiseau bleu signifie cette vérité supérieure qui contient la clef de tous les secrets et même du bonheur. D'ailleurs cette interprétation nous semble mieux s'accorder avec la pensée de Maeterlinck. Le « grand secret » a été sa préoccupation constante; qu'il s'élève aux régions de l'espace et de la quatrième dimension ou qu'il descende chez les termites, c'est toujours

(81) *L'Oiseau Bleu* ; p. 117,

à la poursuite du même idéal : tenter d'arracher le mot de l'énigme.

M. Henry Rose, qui a consacré une belle étude au symbolisme de *L'Oiseau Bleu*, a apporté encore une indication qui nous semble significative et qui expliquerait non seulement la signification symbolique de l'oiseau, mais encore la source probable d'où Maeterlinck a tiré ce symbole. M. Rose a trouvé dans l'*Arcana Caelestia* de Swedenborg que pour le philosophe suédois, les oiseaux représentent des principes, des idées, vrais ou faux. Plus particulièrement les oiseaux célestes représentent des vérités. Nous trouvons ici les deux éléments du symbole de Maeterlinck ; l'oiseau et sa couleur bleue, qui ensemble nous indiquent une vérité supérieure. D'autre part, nous savons que Maeterlinck a beaucoup pratiqué Swedenborg, qu'il le connaissait depuis des années car déjà dans *Le Trésor*, il le cite ⁸². S'appuyant sur ces données, M. Rose conclut :

« In reality, the Blue Bird is the symbol of celestial truth, the truth that is essential to man's highest spiritual well-being. The purpose of the play is to represent in types and figures the search of man after the highest things of the spirit ; the happiness which is more than once spoken of in the play is simply the happiness that comes from right seeking and that is the reward of attainment⁸³. »

Remarquons que cette interprétation où nous sommes d'accord avec M. Rose n'exclut pas la première. Elle se l'incorpore et l'explique. En effet, en cherchant l'Oiseau Bleu, l'homme cherche le bonheur car il n'y a pas de bonheur complet tant que l'inconnu garde ses secrets.

Il y a dans l'idée générale de la pièce un autre point qui mérite de nous retenir avant d'étudier les détails. On sait comment la fée Bérylune vient aux enfants et les éveille ; comme s'éveille dans la conscience de l'homme la réalisation

(82) *Le Trésor des Humbles* ; p. 273.

(83) Henry Rose. *Maeterlinck's Symbolism* ; p. 74.

de ses besoins spirituels. Elle leur demande s'ils ont « l'herbe qui chante ou l'oiseau qui est bleu », et quand les enfants répondent négativement, elle dit : « Je puis à la rigueur me passer de l'herbe qui chante; mais il me faut absolument l'Oiseau Bleu »⁸⁴.

Qu'est-ce que cette herbe qui chante dont, à la rigueur, la fée peut se passer? Il est évident que puisqu'elle est ainsi rapprochée de l'oiseau, elle doit être de même nature que lui. Si l'oiseau symbolise une vérité supérieure et indispensable, l'herbe représente une vérité utile, désirable, mais non pas essentielle; c'est la vérité scientifique qu'à la rigueur l'homme peut ignorer sans que son progrès vers l'autre en souffre.

Toute l'action de la pièce découle de ces données : par ordre de la fée, les deux enfants du bûcheron, Tytyl et Mytyl, vont partir à la recherche de l'oiseau bleu. Les péripéties de leur voyage constituent le drame. Dans *Peer Gynt* il y avait déjà cette construction. C'est une série d'étapes que Peer taverse et c'est en quelque sorte une recherche qu'il mène : celle de soi-même et de sa destinée.

Il y a lieu de se demander pourquoi, si c'est l'homme qui va essayer de découvrir le secret universel, Maeterlinck présente deux figures : un garçonnet et une petite fille. On a suggéré que, ce faisant, il représentait la femme et l'homme puisque cette recherche intéresse tout aussi bien l'un que l'autre. A cela nous trouvons une grande objection : si Mytyl doit symboliser la femme, son attitude est inadmissible et ne s'accorde en rien avec la conception que l'auteur a exprimée ailleurs.

Maeterlinck est un grand admirateur de la femme. Rappelons que déjà dans le *Trésor*, il écrivait un essai *Sur les femmes*, où il disait notamment ceci : « Elles sont vraiment les plus proches parents de l'infini qui nous entoure et seules, savent encore lui sourire avec la grâce familière de l'enfant

(84) L'Oiseau Bleu ; p. 74.

qui ne craint pas son père. Elles conservent ici-bas comme un joyau céleste et inutile, le sel pur de notre âme; et, si elles s'en allaient, l'esprit régnerait seul sur un désert⁸⁵ ». Encore plus près de la date de *L'Oiseau Bleu*, dans les drames qui le précèdent immédiatement, le rôle prépondérant est tenu par la femme; c'est elle la véritable héroïne, et Guido Colonna fait bien triste figure auprès de Monna Vanna. De plus, ce n'est pas Lancèor, mais Joyzelle, qui surmonte les obstacles qui s'opposent à leur bonheur.

Or, le personnage de *L'Oiseau Bleu* qui incarnerait « l'éternel féminin » est une petite fille qui ne sait que pleurer, avoir peur et essayer de dissuader son frère de continuer plus avant. D'autre part, aucune indication de l'auteur ne nous permet de dire quelle était sa vraie pensée. On a suggéré que Tytyl représente l'esprit et Mytyl le corps de l'homme, ce qui n'est pas tout à fait sans fondement, car le corps humain est en effet un lâche individu, ennemi de tout effort.

La fée qui a constaté la cécité spirituelle des enfants (ils ne voient pas la beauté de leur humble demeure) donne à Tytyl un petit chapeau vert sur la cocarde duquel brille un « gros diamant qui fait voir ». Maeterlinck nous indique ainsi comment la conscience de nos besoins spirituels, dès qu'elle s'éveille en nous, éclaire beaucoup de choses que nous ne voyions pas auparavant. Ce diamant qui fait ouvrir les yeux, c'est le symbole des puissances spirituelles de l'homme qui lui permettent de pénétrer le sens des choses et voir au delà des apparences. C'est pourquoi, en le tournant, l'âme des objets familiers est libérée.

Effrayé par un bruit qu'il entend, Tytyl tourne le diamant suivant l'indication de la fée pour faire rentrer chaque chose à sa place. Mais il le fait trop vite et plusieurs des âmes des choses n'ont pas le temps de rentrer dans leur prison. Maeterlinck a ici un double objet; d'abord artistique. Les choses libérées accompagneront les enfants dans leur

(85) *Le Trésor des Humbles*; p. 88.

voyage, et y mettront de la variété. Mais aussi il veut symboliser dans ces choses les éléments matériels dont l'homme a besoin pour soutenir la vie et dont il ne peut pas se passer. La lumière, qui est aussi restée libre, sera le guide des enfants. En elle s'incarne la clarté de la raison et de l'intelligence.

Quant au chien et à la chatte, dans lesquels M. Rose voit respectivement les instincts de l'homme et le pouvoir du mal, il nous semble qu'ils ne sont pas pour Maeterlinck qu'un autre élément dramatique. Rappelons qu'outre sa signification symbolique, *l'Oiseau Bleu* est une féerie, un conte mouvementé, plein d'humour et de drôlerie. Le chat est dans ce conte le « traître » dont les intrigues mettent en péril la vie du héros, tandis que le chien est le serviteur dévoué et fidèle qui le défend au moment du péril. D'ailleurs, dans leur conception, Maeterlinck est resté fidèle à un préjugé et à des sentiments qu'il avait exprimés dans le délicieux essai sur *La mort d'un petit chien*. Tous les animaux, nous dit-il, sont ou hostiles ou indifférents à l'homme.

« Je ne parle pas du chat, pour qui nous ne sommes qu'une proie trop grosse et immangeable, du chat féroce dont l'oblique dédain ne nous tolère que comme des parasites encombrants dans notre propre logis. »⁸⁶

Une seule exception, mais éclatante, est celle du chien.

« Or, dans cette indifférence et cette incompréhension totale où demeure tout ce qui nous environne... un animal est parvenu à rompre le cercle fatidique, à s'évader de soi pour bondir jusqu'à nous, à franchir définitivement l'énorme zone de ténèbres, de glace et de silence qui isole chaque catégorie d'existences dans le plan inintelligible de la nature. Il est notre esclave intime et passionné, que rien ne décourage, que rien ne rebute, en qui rien n'altère la foi ni l'amour... Avec une certitude, une désinvolture et une simplicité qui nous surprennent un peu, nous jugeant meil-

(86) *Le Double Jardin* ; p. 21.

leurs et plus puissants que tout ce qui existe, *il trahit à notre profit tout le règne animal auquel il appartient* et renie sans scrupule sa race, ses proches, sa mère et même ses petits⁸⁷. »

Ce morceau contient tous les éléments qui plus tard composeront le personnage du bon Tylô : sa fidélité, son dévouement, son aveugle adoration qui est plus forte en lui que la solidarité de l'espèce.

L'*Oiseau Bleu* est symbolique non seulement d'une façon générale, mais encore chaque étape successive du voyage a une signification qui la rattache à l'ensemble et constitue l'unité profonde de l'œuvre. Chaque jour les enfants visitent un lieu différent pour y chercher l'oiseau, comme l'homme fait appel à différents moyens dans sa recherche du grand secret. La première étape mène Tyltyl et Mytyl au pays du souvenir chez leurs grands parents qui sont morts. Pour l'interprétation de cette scène, il nous semble convenable de rappeler ici un passage du *Trésor des Humbles*. Dans l'essai sur l'*Etoile*, Maeterlinck écrivait : « ...Nous savons que les morts ne meurent pas. Nous savons à présent que ce n'est plus autour de nos églises, mais dans toutes nos maisons, dans toutes nos habitudes, qu'ils se trouvent; qu'il n'y a pas un geste, une pensée, un péché, une larme ou un atôme de la conscience acquise qui se perde dans les profondeurs de la terre; et qu'au plus insignifiant de nos actes nos ancêtres se lèvent, non pas dans leurs tombeaux, où ils ne bougent plus, mais au fond de nous-mêmes, où ils vivent toujours. »⁸⁸

D'après ces idées, la scène de l'*Oiseau Bleu* apparaît ainsi : c'est au fond de lui-même que Tyltyl voit et entend ses grands parents. C'est la voix de tous ceux qui sont venus avant lui et qui constituent la conscience de la race, qui s'élève en lui quand il fait un mouvement pour aller à la recherche des vérités supérieures. Les ancêtres possédaient un oiseau bleu, symbole de leur vérité. Mais cet oiseau ima-

(87) Ibid., p. 26.

(88) *Le Trésor des Humbles* ; p. 200.

ginaire mourut dès que les enfants cessèrent de vivre au pays du souvenir. Leur vérité n'était donc que provisoire et non pas la vérité éternelle et absolue que l'homme aspire à connaître.

Une deuxième étape conduit les enfants au palais de la nuit. Là, dans de sombres cavernes, il y a des fantômes, des terreurs, des maladies, des rêves. C'est encore dans l'âme de Tytyl que se trouvent tous ces hôtes : l'âme de l'homme avec ses superstitions, ses craintes irraisonnées, ses croyances qui sont mortes et ses rêves impuissants. Ceux-ci sont symbolisés par les oiseaux bleus du jardin qui meurent dès que les enfants les amènent au soleil; comme meurent les rêves malades dès qu'ils se trouvent sous la lumière de la réalité. Il faut, pour pouvoir continuer la marche, que l'homme affronte vaillamment tous ces enfants des ténèbres. Il ne les craindra plus et apprendra que dans des croyances mortes et des rêves inutiles on ne peut trouver la vérité.

La scène de la forêt est une des plus dramatiques de l'œuvre. Jusqu'ici les enfants n'avaient rencontré aucune opposition à leurs démarches. Mais à présent ils vont se trouver parmi des forces hostiles et puissantes qui menacent leur vie : les animaux et les arbres de la forêt. Ce sont les forces de la nature qui s'opposent à l'homme. Tytyl et Mytyl ne sont pas accompagnés par la lumière et ils manquent mourir. Sans la lumière de son intelligence, l'homme se trouve désarmé devant ses ennemis, car il oublie même de faire usage de ses autres puissances. Et, même s'il est sauvé et s'il parvient à les soumettre, ce n'est qu'une soumission incomplète car Tytyl ne parvient pas à saisir l'oiseau bleu qui se perchait sur le chêne. C'est dire que l'homme ne possède pas encore complètement le secret de sa nature. Cette hostilité des forces naturelles, que la lumière résume en disant à Tytyl : « Tu vois bien que l'homme est tout seul contre tous, en ce monde »⁸⁹, est une idée que nous trouvons

(89) *L'Oiseau Bleu* ; p. 139.

quelques années avant *L'Oiseau Bleu*, dans *Le Double Jardin*.

« Nous sommes seuls, absolument seuls sur cette planète de hasard et parmi toutes les formes de la vie qui nous entourent pas une, hors le chien, n'a fait alliance avec nous... Nous avons, dans le monde de plantes, des esclaves muettes et immobiles, mais elles nous servent malgré elles. Elles subissent simplement nos lois et notre joug »⁹⁰.

Cette scène offre une certaine ressemblance avec une autre de *Peer Gynt*. C'est celle où Peer lutte avec les trolls d'abord et ensuite avec le Courbe, symbole de l'hypocrisie sociale⁹¹. La signification et la portée symbolique des deux épisodes sont très différentes. Il y a néanmoins dans la façon générale dont il se déroule chez Maeterlinck une similarité avec la construction du passage de *Peer Gynt* que nous venons de signaler. Le héros d'Ibsen se débat contre les trolls qui fourmillent autour de lui et qui l'empêchent de s'enfuir. Il tombe, les trolls montent sur son corps et l'ensevelissent presque. Se voyant perdu, Peer appelle sa mère au secours; des cloches d'église s'entendent au loin et les ennemis de Peer disparaissent. A la suite de cette scène il y en a une autre où le Courbe, tout en ne lui faisant pas de violence, empêche Peer Gynt d'avancer. Il ne peut pas lutter car quand il veut frapper il ne retrouve rien. Les oiseaux viennent aider le Courbe, ils serrent de plus près le malheureux qui se laisse tomber, après avoir invoqué la jeune fille qui l'aime. Le conflit se dénoue, comme auparavant, par la délivrance presque miraculeuse du héros. Entendant les cloches et les cantiques au loin, le Courbe s'évanouit. Les détails de la lutte de Tyltyl, la façon dont il est sauvé offrent une légère ressemblance avec l'aventure de Peer, assez toutefois pour qu'on s'en souvienne en lisant *L'Oiseau Bleu*.

M. Henry Rose, dont nous avons déjà parlé, offre une interprétation de la scène qui nous occupe tout à fait curieuse

(90) *Le Double Jardin* ; p. 19.

(91) *Peer Gynt*; p. 79.

et intéressante. Pour lui, les arbres de la forêt sont les symboles des religions, les animaux étant les puissances séculaires. Le conflit entre les âmes des arbres et Tytyl symbolise celui qui surgit entre une religion dogmatique et le libre-penseur qui veut affirmer son droit à la liberté. Dans ce conflit, l'église fait appel aux pouvoirs temporels; mais la liberté de l'homme triomphe à la fin de ses ennemis. Nous faisons allusion à cette interprétation de M. Rose sans cependant être de son avis, car elle nous semble intéressante et bien méditée. Elle montre en outre la puissance vitale de l'œuvre qui fait naître de si diverses réactions spirituelles.

La lumière a entendu dire que l'oiseau bleu est au cimetière entre les morts. Il ne faut rien négliger; donc les enfants vont au cimetière. Minuit sonne, Tytyl tourne le diamant. Des tombes s'échappent — au lieu des formes horribles auxquelles il s'attendait — une floraison, d'abord grêle et pâle, puis splendide et éclatante. Mytyl qui, par peur, avait fermé les yeux, les ouvre, et, ne voyant rien d'effrayant, demande : « Où sont-ils, les morts ? Tytyl. Il n'y a pas de morts. »

Cette scène a été l'objet de différentes interprétations. Pour nous elle a ce sens : l'homme, dans sa poursuite acharnée du grand mytère, se sert de tous les moyens que son intelligence lui indique. Le développement de l'occultisme semble lui offrir un moyen de communiquer avec l'au-delà, d'interroger les morts. Il faut en profiter. C'est ce que Maeterlinck a fait, comme il nous le raconte dans *L'Hôte Inconnu*. Dans ces expériences, l'homme fait appel plutôt à ses puissances spirituelles qu'à son intelligence et à sa raison. C'est pourquoi la lumière reste dehors. Les morts « n'ont rien à dire » mais l'expérience a tout de même donné à l'homme la certitude que les morts n'ont rien d'effrayant et que l'au-delà n'est pas peuplé des formes horribles que notre superstition et notre ignorance ont créées.

Dans sa forme originelle, *L'Oiseau Bleu* ne comportait pas la scène du jardin des bonheurs. C'est en 1915, à la de-

mande de M. Herbert Trench, le metteur en scène anglais qui présenta *L'Oiseau Bleu* à Londres, que Maeterlinck ajouta ce tableau à sa pièce. Cela explique le fait que le lien qui relie fortement les autres parties de l'œuvre et les rattache à un plan général ne soit pas visible ici. Il est fort peu question de l'oiseau bleu dans cette scène et elle semble plutôt un prétexte pour l'exposition de certaines idées de l'auteur. Les enfants font la connaissance des différents bonheurs humains et ils apprennent qu'il y a divers degrés de bonheur. Les plus gros, les bonheurs sensuels et matériels, sont malfaisants : ils brisent la volonté de l'homme et le rendent incapable d'accomplir sa mission. Quand Tyltyl tourne le diamant, ils ne peuvent pas supporter sa clarté, ils deviennent hideux et se précipitent dans l'antre des malheurs, qui est tout à côté. Alors apparaissent les bonheurs purs, où il y a aussi toute une gradation.

« On trouve sur la terre beaucoup plus de bonheurs qu'on ne croit; mais la plupart des hommes ne le découvrent point »⁹². C'est ainsi que Tyltyl découvre les bonheurs des enfants, tous richement vêtus, quoique la plupart soient pauvres, car « le bonheur d'un enfant est toujours revêtu de ce qu'il y a de plus beau sur terre et dans les cieux »⁹³.

Ensuite viennent les bonheurs de la maison que Tyltyl n'avait jamais vus : le bonheur-de-se-bien-porter, le bonheur-de-l'air-pur, le bonheur-d'aimer-ses-parents, « vêtu de gris, toujours un peu triste, parce qu'on ne le regarde jamais »⁹⁴, le bonheur-du-ciel-bleu, le bonheur-de-la-pluie; le plus clair de tous, le bonheur-des-pensées-innocentes et encore une foule innombrable, car pour celui qui sait regarder, il y a des bonheurs partout.

Après ces petits bonheurs viennent les grandes joies : d'abord la grande-joie-d'être-juste, la joie-d'être-bon, la joie-de-penser, celle de comprendre. Parmi les plus grandes,

(92) *L'Oiseau Bleu*; p. 125.

(93) *Ibid.*, p. 126.

(94) *Ibid.*, p. 180.

la joie - de - voir - ce - qui - est beau, la grande-joie-d'aimer, que Tytyl ne voit que de très loin et pas entière, car il est trop petit, et enfin, la plus pure de toutes, la joie sans égale de l'amour maternel. C'est elle qui explique à Tytyl pourquoi il est venu là, afin que ses yeux s'ouvrent et qu'il apprenne à voir, derrière les apparences laides, tristes ou pauvres, la beauté cachée. Dans ce qu'elle dit, se glisse la suggestion que tout ceci se passe dans la propre âme de Tytyl. L'enfant dit qu'il veut rester là avec sa mère et elle répond :

« Mais c'est la même chose, c'est là-bas que je suis, c'est là-bas que nous sommes... Tu te crois dans le ciel; mais le ciel est partout où nous nous embrassons » ⁹⁵.

L'attitude de la lumière pendant la scène est significative. Elle n'entre au jardin qu'après s'être enveloppée d'un voile, car la plupart des bonheurs ne la supportent pas. Mais quand elle se trouve parmi les grandes joies et les bonheurs les plus purs, elle n'enlève pas son voile non plus, malgré les supplications de tous. Est-ce à dire que les joies les plus pures de l'homme vivent à côté de son intelligence sur un plan différent? Les paroles de la lumière : « L'heure n'est pas venue, elle sonnera peut-être et je vous reviendrai sans craintes et sans ombres » ⁹⁶, semblent indiquer cette séparation douloureuse qui met des larmes aux yeux de tous ceux qui sont sur la scène.

A l'origine de la scène qui se passe au royaume de l'avenir nous trouvons une idée que Maeterlinck avait exprimée déjà dans le *Trésor*, celle de la puissance qu'exercent sur notre présent les êtres qui ne sont pas encore nés.

« Au-dessus de ces choses s'élève peu à peu la face inachevée du destin d'aujourd'hui. Une petite partie du voile qui la couvrait jadis a été écartée, et dans la partie découverte, nous avons reconnu, non sans inquiétude, d'un côté,

(95) Ibid. p. 191.

(96) Ibid., p. 194.

la puissance de ceux qui ne vivent pas encore, et, de l'autre côté, la puissance des morts »⁹⁷.

Cette idée nous explique pourquoi Tytlyl va au palais de l'avenir : tout se passe encore en lui-même et déjà, au fond de son être, parlent les voix de ceux qui viendront après lui. La notion de la préexistence de l'avenir, que Maeterlinck développera plus tard dans *L'Hôte Inconnu*, est suggérée aussi dans ce tableau où déjà sont déterminés jusqu'à leurs moindres détails, tous les événements futurs.

Le voyage s'achève, la quête est terminée. Les enfants s'en retournent les mains vides, sans l'insaisissable oiseau. Tout a donc été inutile et l'effort de l'homme doit-il aboutir à un aveu d'impuissance? Pas du tout : si « le grand secret, le seul secret, c'est que tout est secret »⁹⁸; la recherche du mystère n'est pas moins féconde. Elle permet à l'homme d'augmenter sa conscience, de voir et de comprendre beaucoup de choses qu'il ne soupçonnait même pas auparavant. Ceci est symbolisé par l'attitude de Tytlyl après son réveil. Il trouve que tout est plus beau, que tout est plus propre, que tout a l'air neuf. Il s'est même défait de son égoïsme et il n'hésite pas à donner à sa petite voisine la tourterelle qu'il possédait et qu'il lui avait refusée déjà une fois.

Telle apparaît la pièce de Maeterlinck dans sa signification intime et profonde. Mais ce n'est pas là son unique valeur. Même pour ceux qui ne peuvent pas pénétrer son sens caché, l'œuvre a un charme captivant qu'elle doit à son humour et à un mélange délicieux de réalisme et de fantaisie. Ce réalisme éclate dans le portrait des personnages. Ce ne sont pas des abstractions, des allégories froides que Maeterlinck nous montre. Ce sont des êtres vivants, qui ont une réalité concrète et tangible. Nous voyons s'agiter devant nous, se quereller, vivre, ces choses qui accompagnent les enfants dans leur voyage. Le caractère intrigant, hypocrite, de la

(97) *Le Trésor des Humbles* ; p. 199.

(98) *Le Grand Secret* ; p. 319.

chatte, la fidélité, la turbulence du chien, la condition vive et impatiente du feu, le tempérament « doucereux et pape-lard », toujours conciliant du sucre, la timidité pudibonde du lait, la poltronnerie, la vanité pompeuse et ridicule du pain, ce sont autant de traits qui se fixent dans notre mémoire grâce à l'art du poète. Les arbres sont aussi merveilleusement vivants et réels et le caractère de chacun se dégage avec un grand relief. Nous retrouvons ici le grand observateur de la nature qu'est Maeterlinck.

Les deux enfants, Tytlyl et Mytlyl, sont aussi d'une vérité humaine très fidèlement rendue. Le début du premier tableau est touchant.

Eveillés par le bruit de la fête chez les enfants riches, les pauvres petits se lèvent pour contempler de loin le bonheur des autres. Maeterlinck a mis une délicatesse, une simplicité, un sens humain à rendre la scène qui en font l'une des plus charmantes de la féerie. Les deux pauvres enfants du bûcheron ont le charme intact et pur de l'enfance. Voyant leurs voisins riches s'amuser et manger des gâteaux — eux à qui le père Noël n'a rien apporté — ils n'ont pas un moment de jalousie ou de rancune. Ils participent à la fête avec cet étonnant pouvoir d'imagination qu'ont les enfants, et quand la fée leur demande ce qu'ils faisaient quand elle a frappé, Tytlyl répond simplement qu'ils jouaient à manger des gâteaux.

« *La fée.* — Vous avez des gâteaux ? Où sont-ils ?

Tytlyl. — Dans le palais des enfants riches. Venez voir, c'est si beau !

La fée (à la fenêtre). — Mais ce sont les autres qui les mangent !

Tytlyl. — Oui ; mais puisqu'on voit tout...

La fée. — Tu ne leur en veux pas ?

Tytlyl. — Pourquoi ?

La fée. — Parce qu'ils mangent tout. Je trouve qu'ils ont grand tort de ne pas t'en donner...

Tyltyl. — Mais non, puisqu'ils sont riches...⁹⁹ »

La dure expérience de la vie avait déjà imprimé dans l'esprit de l'enfant cette distinction odieuse entre riches et pauvres, mais comme il avait encore sa fraîche imagination pour en tirer des jouissances infinies, cette distinction n'éveillait en lui nul sentiment d'amertume.

La belle scène du cimetière nous offre un exemple encore plus intéressant du caractère spécial de ce réalisme maeterlinckien, si nuancé. Les deux petits enfants attendent au cimetière que minuit sonne pour tourner le diamant qui fera sortir les morts de leurs tombeaux. Pour deux petits enfants, la conjecture est grave, même effrayante. Ils ont peur des morts, une peur enfantine, instinctive, pour ainsi dire, car ils ont l'incompréhension de la mort comme tous les enfants. Leur conception est délicieusement naïve.

« *Mytyl.* — C'est méchant, les morts, dis ?

Tyltyl. — Mais non, puisqu'ils ne vivent pas.

Mytyl. — Tu en as déjà vu ?

Tyltyl. — Oui, une fois, dans le temps lorsque j'étais très jeune...

Mytyl. — Comment c'est fait, dis ?...

Tyltyl. — C'est tout blanc, très tranquille et très froid, et ça ne parle pas.

Mytyl. — Où c'est qu'ils sont, les morts ?

Tyltyl. — Ici, sous le gazon ou sous ces grosses pierres.

Mytyl. — Ils sont là toute l'année ?

Tyltyl. — Oui.

Mytyl. — C'est les portes de leurs maisons ?

Tyltyl. — Oui.

Mytyl. — Est-ce qu'ils sortent quand il fait beau ?

Tyltyl. — Ils ne peuvent sortir qu'à la nuit.

Mytyl. — Pourquoi ?

Tyltyl. — Parce qu'ils sont en chemise.

Mytyl. — Est-ce qu'ils sortent aussi quand il pleut ?

(99) *L'Oiseau Bleu* ; p. 19.

Tyltyl. — Quand il pleut, ils restent chez eux.

Mytyl. — C'est beau chez eux, dis ?

Tyltyl. — On dit que c'est fort étroit...¹⁰⁰ »

Maeterlinck a le don de l'observation psychologique pénétrante et cet autre don encore plus rare de rendre ce qu'il a observé avec un naturel, une simplicité tels que nous oublions l'art de l'artiste et que nous avons l'illusion parfaite de la réalité. Quand nous écoutons parler les enfants, nous oublions leur symbolisme pour ne voir que deux petits êtres qui vivent et qui sentent. Ou plutôt, c'est que l'auteur nous fait vivre en deux mondes à la fois : celui où *Tyltyl* et *Mytyl* ont leur existence ordinaire et celui où ils vivent la grande aventure, où ils poursuivent leur recherche obstinée. Le dialogue exprime parfois, comme jadis celui des premiers drames, la vie de ce deuxième plan. A une question de *Mytyl*, qui veut savoir s'ils verront en effet les morts, *Tyltyl* répond affirmativement :

« *Mytyl.* — Et qu'est-ce qu'ils diront ?

Tyltyl. — Ils ne diront rien, puisqu'ils ne parlent pas...

Mytyl. — Pourquoi qu'ils ne parlent pas ?

Tyltyl. — Parce qu'ils n'ont rien à dire... »

Et encore, quand *Tyltyl* a tourné le Diamant, et que le cimetière s'est transformé miraculeusement, *Mytyl*, éblouie, demande : « Où sont-ils, les morts ?... »

Tyltyl. — Il n'y a pas de morts¹⁰¹. »

Par son caractère de féerie, *L'Oiseau Bleu* permettait à Maeterlinck l'épanouissement de sa fantaisie et de ce goût des effets visuels que nous avons déjà remarqués chez lui. Les tableaux sont parfois d'une sévère beauté comme celui du palais de la Nuit « vaste et prodigieuse salle d'une magnificence austère, rigide, métallique et sépulcrale... dont les

(100) Ibid., p. 149.

(101) Ibid. p. 156.

colonnes, les architraves, les dalles, les ornements seraient de marbre noir, d'or et d'ébène ¹⁰² ».

Les effets sont variés et dans quelques-uns de ceux-ci nous retrouvons l'art de Maeterlinck de créer une atmosphère spéciale. Tel est le cas dans la scène du jardin des bonheurs après que Tytlyl a tourné le diamant.

« Les lourds ornements du premier plan, les épaisses tentures rouges se détachent et disparaissent, dévoilant un *fabuleux et doux jardin de paix légère* et de sérénité, une sorte de palais de verdure aux perspectives *harmonieuses*, où la magnificence des feuillages, puissants et lumineux, exubérants et néanmoins disciplinés, où *l'ivresse virginale* des fleurs et la *fraîche allégresse* des eaux qui coulent, *ruissèlent* et *jaillissent* de toutes parts semblent entraîner jusqu'aux confins de l'horizon l'idée même de la félicité¹⁰³. » L'harmonie parfaite de ce jardin, où tous les détails sont choisis en vue d'un effet unique, suggère l'idée des joies pures et sereines qui le peupleront.

La scène au royaume de l'avenir est un autre petit chef-d'œuvre d'atmosphère. La note dominante de l'harmonie est ici l'irréalité. A cette impression les couleurs contribuent particulièrement.

« Tout ici, depuis la lumière et les dalles de lapis-lazuli jusqu'aux pulvérulences du fond où se perdent les derniers arceaux, jusqu'aux moindres objets, est d'un *bleu irréel, intense, féérique*¹⁰⁴. »

Dans cette espèce de brouillard surnaturel, les figures qui passent, les enfants qui ne sont pas encore nés, prennent un aspect de rêve. Tout contribue à créer cette ambiance spéciale qui nous fera accepter sans nous étonner les merveilles qui se dérouleront là.

Quelquefois l'imagination de Maeterlinck tend vers le

(102) Ibid., p. 77.

(103) Ibid., p. 122.

(104) Ibid., p. 197.

démessuré et le gigantesque. Ainsi, les grappes de raisin qu'un enfant prépare comme son apport à la terre à des baies plus grosses que des poires; un autre a des pommes qui semblent des melons, et les melons d'un troisième sont gros comme des citrouilles. La première partie de la scène au jardin des bonheurs offre un tableau de ripaille, de sensualité, qui a quelque chose de pantagruélique. Au milieu d'une salle dont l'architecture et les ornements rappellent les moments les plus sensuels et les plus somptueux de la Renaissance vénitienne ou flamande, il y a une *massive* table *encombrée* de vaisselle d'or et d'argent, de flambeaux, et *surchargée* de mets fabuleux. Le banquet où se régalent les gros bonheurs semble le rêve d'un glouton et on y trouve, dans une abondance prodigieuse, tout ce que la fantaisie culinaire de l'homme a pu inventer.

Dans la suite de *l'Oiseau Bleu*, les *Fiançailles*, parue dix ans plus tard, Maeterlinck a dramatisé une autre recherche : celle de l'homme en quête de la compagne qui lui est destinée. L'œuvre est construite fondamentalement sur cette notion : le choix de la compagne de sa vie que l'homme croit faire librement est en réalité déterminée par l'influence profonde et toute-puissante de ses ancêtres et surtout par celle de ceux qui naîtront de lui. L'idée n'est pas neuve chez Maeterlinck. En 1894, il écrivit ceci dans l'essai *L'Etoile*, publié dans le *Figaro* du 24 septembre 1894 :

« Il y avait un acte que nous croyions l'asile de toutes nos libertés, et l'amour demeurait le suprême refuge de tous ceux qui sentaient trop durement les chaînes de la vie. Ici, au moins, nous disions-nous, et dans l'isolement de ce temple secret, personne n'entre avec nous... Mais maintenant, on est venu dire que ce n'est pas pour notre propre compte que nous aimons. On est venu nous dire que, dans le temple même de l'amour, nous obéissons aux ordres inéluctables d'une foule invisible. On est venu nous dire que nous sommes à mille siècles de nous-mêmes, quand nous choisissons notre amante

et que le premier baiser du fiancé n'est que le sceau que des milliers de mains qui demandent à naître posent sur la bouche de la mère qu'ils désirent¹⁰⁵. »

C'est de ce même principe, sans rien y ajouter où y modifier, que Maeterlinck tire presque toute l'action des *Fiançailles*.

Quant à son développement, nous retrouvons les mêmes lignes générales que dans *L'Oiseau Bleu*. La forme est toujours celle d'une féerie, mais la structure en est beaucoup plus simple. Les péripéties du voyage sont réduites à trois étapes outre celle de préparation chez la fée : la visite à l'avance, la visite aux ancêtres et la visite aux futurs enfants de Tytlyl. Ce ne sont plus les choses qui accompagneront les enfants ou plutôt, Tytlyl, — car Mytlyl doit rester à la maison, son heure n'ayant pas sonné. Il sera accompagné par les six jeunes filles qu'il a remarquées et qui, toutes les six, l'attirent également, et par une forme voilée, au visage immobile et dénué de vie, que Tytlyl ne reconnaît pas.

Au lieu du diamant de *L'Oiseau Bleu*, la Fée donne à Tytlyl un saphir. Ce talisman a le pouvoir de faire venir les jeunes filles à l'appel du garçon et plus encore, de les faire apparaître telles qu'elles sont dans la vérité profonde de leur âme. Ce talisman, remarquons-le, est très différent de l'autre : il ne révèle pas l'âme des choses, mais l'âme des personnes. Et ce qu'il révèle, ne fait qu'illustrer une idée que nous avons rencontrée ailleurs, l'idée de la morale mystique. C'est ainsi que, suivant la crainte exprimée par Tytlyl, de voir ses amies se quereller à cause de lui, la Fée oppose sa conviction que dans l'atmosphère créée par le saphir, cela n'est plus possible. Ils sont, dit-elle, dans une autre sphère où « les hommes ne se querellent plus, ne se veulent plus de mal... Tout cela n'était qu'apparence et n'existe pas au fond¹⁰⁶ ».

Cette idée se retrouve encore dans la scène chez l'avare.

(105) *Le Trésor des Humbles* ; p. 200.

(106) *Les Fiançailles* ; p. 17.

Tyltyl est allé lui demander l'argent nécessaire au voyage — dans *L'Oiseau Bleu*, il n'en était pas question. L'avare est dans sa cave, occupé à compter son or qui est entassé devant lui. Quant Tyltyl arrive et qu'il tourne le saphir, l'âme véritable de l'homme apparaît et comme la Fée l'avait prévu, il n'est plus avare, il donne à Tyltyl tout ce dont il a besoin. Le garçon est surpris, mais le vieux s'explique ainsi :

« Tous les hommes sont ainsi, à tout âge... Ils ne sont pas souvent où on les voit, ils ne font pas souvent ce qu'ils ont l'air de faire; chacun vit ainsi : dans un songe qui n'a aucun rapport avec sa vie réelle...¹⁰⁷ »

La même idée inspire la scène suivante. Les jeunes amies de Tyltyl sont restées au palais de la Fée tandis que celui-ci allait chez l'avare. N'étant plus sous l'influence du saphir, elles se montrent telles qu'elles semblent être dans la vie ordinaire. Tous les défauts de leurs caractères apparaissent : vanité, étroitesse d'esprit, grossièreté... Elles finissent même par se jeter les unes sur les autres, se griffer et s'arracher réciproquement les cheveux. Tyltyl arrive et demeure consterné devant ce spectacle peu édifiant. Il se sent dégoûté, mais la Fée dit que c'est de sa faute; il a oublié le saphir et il voit à présent ses amies comme elles ne sont pas.

« Tout ce qui est laid n'est pas vrai, ne l'a jamais été, ne le sera jamais... » Tyltyl croit que le témoignage de ses yeux est suffisant, mais la Fée insiste : « Tout ceci ne compte pas; ce n'est qu'un peu d'écume à la surface de la mer... Mais cours vite chercher le saphir et nous retrouverons *le fond des âmes, la vérité des cœurs* et la source de la vie...¹⁰⁸ »

La visite de Tyltyl aux ancêtres est inspirée du même principe que celle qu'il fit jadis à ses grands-parents : la puissance qu'ont en nous tous ceux qui nous précèdent¹⁰⁹. » L'idée

(107) Ibid., p. 56.

(108) Ibid., p. 74.

(109) Cette notion inspire encore, plusieurs années plus tard, un autre drame de Maeterlinck : *La Puissance des Morts*. Elle en motive et anime

se développe ici avec plus d'ampleur : nous voyons les principaux ancêtres de Tytyl qui vont s'échelonnant sur les différentes époques de l'histoire jusqu'à l'âge de pierre où vécut celui qui est à présent le Grand-Ancêtre le plus important, le plus grand de leur race et celui qui a le plus d'autorité. L'idée de la continuité de l'espèce, de la forte unité de la race est exprimé avec beaucoup de force. Le Grand-Ancêtre, en voyant Tytyl, le prend sur ses genoux et lui parle comme s'il le connaissait depuis longtemps. Tytyl ne se rappelle pas l'avoir jamais vu. « Le Grand Ancêtre : Cependant nous avons toujours vécu l'un en l'autre, car tu vivais déjà en moi lorsque j'étais sur terre, et maintenant je vis en toi pendant que tu es encore sur cette même terre que nous *semblons avoir quittée* »¹¹⁰. Quand Tytyl s'étonne qu'il n'ait pas le droit de choisir, le Grand Ancêtre objecte : Oui il a le droit de choisir

« Tytyl. — Mais non, ils me disent tous que c'est vous et les autres qui le ferez...

Le Grand Ancêtre. — Mais les autres et moi, ce n'est jamais que toi... *Toi c'est nous, nous c'est toi, et c'est la même chose... Ceux qui ont vécu vivent en toi autant que*

toute l'action. Voici un passage caractéristique où le protagoniste exprime l'idée maîtresse de la pièce.

« Ils (les morts) nous ont fait ce que nous sommes et nous n'existons que par eux... Nous ne sommes pas seulement ce qu'ils furent, nous ne sommes que ce qu'ils sont toujours ! La mort ne les a pas emportés loin de nous, elle les a mis en nous !... C'est en nous maintenant qu'ils se trouvent, c'est en nous qu'ils existent et nous ne sommes que leurs ombres... Ils sont plus grands et plus vivants que nous !... Quand nous les oublions c'est tout notre avenir que nous perdons de vue, et quand nous leur manquons de respect, c'est notre âme immortelle que nous foulons aux pieds !... Nous ne possédons rien qu'ils ne nous aient donné, qu'ils ne nous donnent encore sans se lasser jamais... Tout ce qui reste en nous de justice, de droiture et d'honneur tout ce qui dans notre vie oisive, petite et inutile, nous maintient encore au rang d'homme, c'est à eux que nous le devons... »

La Puissance des Morts ; p. 17.

ceux qui y vont vivre... Il n'y a pas de différence, tout se tient, et c'est toujours la même famille...⁽¹¹¹⁾ »

Les ancêtres ne reconnaissent pas parmi les six jeunes filles celle qui sera la fiancée choisie. Ils découvrent le visage de la femme voilée mais elle n'a pas de physionomie, pas de traits. Ils comprennent que ce doit être elle la prédestinée, mais puisque Tytyl ne parvient pas à la reconnaître, elle reste énigmatique. Ils ne peuvent rien contre l'oubli du garçon. Un seul espoir reste : que les enfants de Tytyl découvrent qui elle est et la reconnaissent comme leur mère, car ils voient beaucoup plus loin et plus profondément que les ancêtres. C'est justement ce qui arrive. Le plus petit des enfants reconnaît en la femme voilée sa mère et avec ses baisers, il ranime la statue. Mais Tytyl, même après cette transformation, ne parvient pas à la reconnaître. Il doit s'éloigner et la mère choisie reste avec ses enfants. Ce n'est que plus tard, après s'être réveillé, que Tytyl rencontrant Majoie, la fille de son ancienne voisine, reconnaît enfin en elle la femme voilée. Il l'épousera et la volonté de ses enfants sera faite.

Cette suite de *L'Oiseau Bleu* confirme une fois de plus que les deuxièmes parties ne valent jamais les premières. L'inspiration du poète est ici moins fraîche, moins spontanée. La signification philosophique de *L'Oiseau Bleu*, se dégage naturellement comme le parfum intime de l'œuvre. Jamais l'auteur n'arrête l'action pour faire la morale. Dans les *Fiançailles*, au contraire, l'auteur a grand soin de s'expliquer, de rendre claire son idée et il insiste un peu trop. Quand Tytyl est au seuil du séjour des enfants, il dit à la Lumière :

« C'est un peu comme le *Pays de l'Avenir* dans *L'Oiseau Bleu*... »

La Lumière. — Si tu veux; mais ce n'est pas tout à fait la même chose. Là-bas, c'était tout le royaume et les

(111) Ibid., p. 119.

enfants de tout le monde; ici ce n'est qu'une province et l'on n'y trouve d'autres enfants que les tiens...¹¹² »

Dans *L'Oiseau Bleu*, l'auteur laissait entendre que les aventures de Tytyl ne se passaient qu'en lui-même. Ici, il insiste à plusieurs reprises sur cette idée¹¹³. Le discours final de la Lumière dans les *Fiançailles* nous montre encore plus clairement la différence entre le procédé que l'auteur emploie ici et celui qu'il a utilisé dans *L'Oiseau Bleu*. Là, la Lumière, en faisant ses adieux aux enfants, leur rappelait poétiquement les sources où ils la trouveraient toujours :

— Je n'ai pas de voix comme l'Eau; je n'ai que ma clarté que l'Homme n'entend point... Mais je veille sur lui jusqu'à la fin des jours... Rappelez-vous bien que c'est moi qui vous parle dans chaque rayon de lune qui s'épanche, dans chaque étoile qui sourit, dans chaque aurore qui se lève, dans chaque lampe qui s'allume, dans chaque pensée bonne et claire de votre âme...¹¹⁴ »

Ces paroles sont pleines de spontanéité, ce sont celles d'une amie qui en toute simplicité veut, en se séparant des enfants, maintenir un lien entre eux et ne pas rentrer tout à fait dans le monde des choses ignorées. Comparons-les maintenant à celles que le même personnage adresse à Tytyl et à ses amies avant de se séparer d'eux.

« Notre but est atteint; nous savons à présent ce que nous avions intérêt à savoir; l'homme n'a droit qu'à un unique amour; tous les autres ne sont que de douloureuses erreurs qui font le malheur d'un nombre infini d'existences. Nous avons appris que le choix de cet unique amour ne dépend pas de nous, mais de ceux qui nous précèdent et qui nous suivent. Vous alliez vous tromper; et malgré la tristesse de toute séparation, il y a lieu de vous réjouir, car découvrir qu'on allait commettre une erreur dangereuse et irréparable,

(112) Ibid., p. 134.

(113) Voir dans *Les Fiançailles*; édition citée, pages 96, 116, 133, 145.

(114) *L'Oiseau Bleu*; p. 252.

est aussi avantageux que de trouver une grande et belle vérité¹¹⁵. »

Le sens de la pièce gagne en clarté mais elle perd beaucoup en poésie, en spontanéité.

La féerie est beaucoup moins éclatante; les motifs magnifiques de *L'Oiseau Bleu* sont ici très réduits et le ton général plus terne, moins souriant. Surtout, l'humour délicieux qui est un des charmes inoubliables de la pièce précédente n'existe plus. Un air de gravité se substitue à l'allégresse insouciante de jadis.

Malgré la plus grande simplicité de l'action, le dessin des *Fiançailles* est moins serré que celui de *L'Oiseau Bleu*. Là, chaque tableau successif avait une raison d'être et se rattachait étroitement à l'idée centrale. Seul, le tableau du Jardin des Bonheurs constituait une exception. Dans les *Fiançailles*, il n'en va pas de même. La scène de l'avare, par exemple, apparaît inutile au développement de l'idée fondamentale de l'œuvre et pas assez bien motivée du point de vue de l'action. Dans la recherche de l'Oiseau, Tytyl et ses compagnons n'avaient pas besoin d'or; pourquoi en auraient-ils à présent? Ce n'est pas très clair puisqu'il s'agit toujours d'une recherche spirituelle. Et puis, nous ne savons jamais ce que cet or devient, car il n'en est jamais question après la scène apparaît sans suite logique, elle reste isolée. Les deux scènes où Tytyl, tournant maladroitement le saphir, libère d'abord ses pensées habituelles et ensuite quelques-uns de ses « moi », ont aussi ce défaut d'arrêter le développement de l'action sans rien y ajouter. Ces maladresses techniques ont, croyons-nous une cause fondamentale : à savoir que le principe de l'œuvre est étroit et singulièrement délimité : dans le choix de l'amour, ce sont nos ancêtres et nos enfants futurs qui décident pour nous. Cette conception ne comporte pas de développements bien variés. La recherche symbolisée dans *L'Oiseau Bleu* était un objet beaucoup plus large; elle pouvait

(115) Les *Fiançailles* ; p. 174.

occuper la vie entière de l'homme et avoir recours à des moyens bien différents. C'est en essayant de développer le deuxième thème d'une façon aussi large que le premier que Maeterlinck, croyons-nous, s'est trompé. Il se peut qu'à cette cause s'en ajoute une autre : entre *L'Oiseau Bleu* et sa suite il y a un intervalle de dix années pendant lesquelles Maeterlinck a délaissé de plus en plus le théâtre. Dans ce temps il produit seulement deux pièces : *Marie Magdeleine* et *Le Malheur Passe*, toutes les deux inférieures. *L'Oiseau Bleu* se place dans la période la plus féconde de sa maturité où il produit ses œuvres essentielles : *La Vie des Abeilles*, *Le Temple Enseveli*, *L'Intelligence des Fleurs*, *L'Hôte Inconnu*. Ceci nous mène à conclure que *L'Oiseau Bleu* marque l'apogée de la carrière dramatique de Maeterlinck, le moment le plus brillant et le plus heureux de son inspiration et qu'il est la couronne de sa pleine et riche maturité.

Les drames que nous venons d'étudier marquent le caractère essentiel et le développement de la production théâtrale de Maeterlinck dans sa deuxième époque. Les quelques pièces qui restent en dehors de cette évolution sont d'une moindre valeur. De celles-ci, *Marie Magdeleine*, qui fut représentée pour la première fois à Nice en 1913, est la plus intéressante, mais son intérêt réside plutôt dans quelques scènes isolées que dans l'ensemble de l'œuvre. L'élément plastique et décoratif a une place prépondérante dans la pièce. Le premier acte notamment nous offre une vue de Béthanie où nous retrouvons l'artiste amoureux des belles formes, des lignes harmonieuses qu'est Maeterlinck. Il faut signaler comme une des plus grandes beautés du drame la façon dont Maeterlinck présente la figure de Jésus. Il ne le montre pas sur la scène; nous ne faisons qu'entendre une fois sa voix, à la fin du premier acte. Mais nous le voyons à travers l'effet prodigieux qu'il produit sur les foules, à travers la foi immense qu'il éveille. Cette technique s'accorde parfaitement avec celle que nous avons vue dans le premier théâtre de

Maeterlinck, où il est parvenu à nous donner l'impression d'une présence active sans la montrer directement.

Le deuxième acte est le plus beau et le plus émouvant de la pièce. Marie Magdeleine a entendu la voix divine du Christ dans le jardin de son ami, le philosophe romain Annaeus Silanus. La douceur magique de cette voix surnaturelle, ses paroles d'amour qui révèlent aux esprits une vie plus haute, ont une profonde influence sur l'âme de la pécheresse. Elle est effrayée de ce qu'elle voit confusément en soi-même. Le soldat romain Vérus qui l'a longtemps aimée et auquel elle s'est toujours refusée, lui a offert de nouveau son amour. Marie Magdeleine s'y réfugie dans un dernier effort pour s'attacher à la vie de jouissances matérielles, la seule qu'elle a jusqu'alors connue. Son trouble, la lutte de l'amour divin et de l'amour humain qui se disputent son âme, sont rendus avec cet art délicat et nuancé que nous avons remarqué chez Maeterlinck. Elle se sent heureuse d'avouer enfin son amour pour Vérus, mais elle est en même temps inquiète et elle implore son amant :

« Aide-moi, mon Verus, aime-moi, soutiens-moi, toi que rien ne menace, toi qui n'as rien à craindre !... J'ignore moi-même le danger qui m'entoure... Mais je n'ai d'autre asile que tes bras, et je me sens perdue si je te perds aussi. Prends-moi, emporte-moi sur ce cœur que j'écoute. *loin de moi, loin d'ici et de mon inquiétude*... Toi seul peux me sauver, et je n'ai d'autre vie que celle que tu me donnes...¹¹⁶ »

Elle veut partir, quitter la terre où elle a entendu la voix miraculeuse qui l'a bouleversée jusqu'au fond de son être. Mais quand Vérus lui apprend qu'il a l'ordre d'arrêter le Nazaréen, elle se révolte et affirme l'innocence de celui-ci avec des paroles qui nous révèlent combien est puissant l'attrait qu'elle subit. « Il est innocent, je le sais ; du reste, il suffit de le voir pour comprendre... Il apporte un bonheur qu'on ne connais-

(116) Marie Magdeleine ; p. 63.

sait pas, et tous ceux qui l'approchent sont heureux, paraît-il, comme des enfants qui se réveillent... Moi-même, qui ne l'ai vu que le temps d'un regard, entre les oliviers, j'ai senti que la joie s'élevait dans mon âme, comme une sorte de lumière qui gagnait mes pensées. Il n'a fixé ses yeux qu'un instant sur les miens, *et cela suffira pour le reste de ma vie...* Je savais qu'il me reconnaissait sans m'avoir jamais vue et voulait me revoir... *Il semblait me choisir gravement pour toujours !...¹¹⁷* »

Ce conflit émouvant se dénoue d'une façon saisissante, qui donne au dramaturge la matière d'une scène pleine de beauté tragique. Les amis de Marie Magdeleine sont venus chez elle, l'âme encore secouée par l'impression la plus forte qu'ils aient jamais reçue. Ils ont assisté à la résurrection de Lazare et ils racontent avec un terrible réalisme ce qu'ils ont vu. La clameur d'une foule interrompt leurs discours. C'est la foule qui suite le ressuscité qui se dirige vers la demeure de Marie Magdeleine. Il entre enfin pâle, effroyable, encore marqué des stigmates du tombeau. D'une voix « qui ne semble pas encore redevenue humaine », il délivre son message : « Viens, le maître t'appelle¹¹⁸. » Et Marie, d'un pas somnambulique, s'approche de lui. Verus l'arrête et la rappelle à la réalité matérielle. Elle se jette en pleurant dans ses bras, mais ce n'est qu'une défaillance passagère; se reprenant, elle se dégage de l'étreinte qui essaie de la retenir et signifie à son amant qui ne comprend pas, sa volonté de partir. L'amour divin triomphe dans son âme et désormais elle abandonnera tout pour se donner entièrement à Celui qui l'a choisie.

Entre cet acte et le suivant, il n'y a pas une liaison bien étroite. C'est un nouveau conflit qui surgit, très différent du précédent. L'acte est le moins bon du drame. Cela tient à une raison fondamentale : Maeterlinck a altéré les Evangiles d'une façon qui n'est point heureuse. Pour nouer le conflit qui

(117) Ibid., p. 71.

(118) Ibid., p. 102.

constitue l'action, il reprend la même situation que nous avons vue dans *Monna Vanna* et *Joyzelle*. Marie Magdeleine est appelée à faire le même choix que ces deux héroïnes maeterlinckiennes. Verus, l'amant délaissé, a en son pouvoir la vie du Christ. Il peut le faire mourir ou le laisser s'échapper. Si la femme qu'il a tant convoitée se donne à lui, le Christ ne mourra pas. Magdeleine ne peut pas accepter une pareille condition.

« Si j'obtiens sa vie au prix que tu me dis, il ne survivrait qu'à la mort de tout ce qu'il voulait, de tout ce qu'il aimait!... Je ne puis lui donner la seule mort qui soit assez haute pour l'atteindre !¹¹⁹ »

Elle comprend que la pureté de la doctrine de son maître ne doit pas être ternie et qu'elle doit lui survivre. Mais il reste encore en elle quelque chose qui ne se résigne pas au sacrifice. Elle ne regarde pas assez haut :

« Je ne l'aime pas encore comme il veut être aimé !... J'ai beau lever les yeux vers son ciel de lumière, je ne vois que sa mort, ses douleurs, son supplice...¹²⁰ »

Elle se débat entre ces deux sacrifices, si douloureux tous les deux, et elle supplie Verus, elle essaie de le fléchir, de le gagner à sa croyance. Mais il reste inflexible; il ne comprend rien, il ne voit dans le Maître qu'un rival fortuné. Alors elle le repousse et refuse ses conditions; le Christ mourra. On voit l'altération que les Évangiles subissent. Si, dans les pièces antérieures cette situation était admissible, ici il n'en va pas de même. Il est assez déplaisant de voir la vie du Rédempteur disputée entre Verus et Magdeleine. Si la pécheresse repentie avait accepté la proposition qui lui était faite, le drame du Golgotha aurait eu un dénouement bien autre. La mort du Christ et son sublime sacrifice sortent de cette invention dénaturés et diminués.

Nous avons déjà signalé les raisons qui, à notre avis, ex-

(119) Ibid., p. 159

(120) Ibid., p. 163).

pliquent l'éloignement progressif de la scène que nous remarquons chez Maeterlinck. L'artiste désenchanté cesse de donner le meilleur de soi au théâtre. Nous pouvons le remarquer dans les pièces qu'il a écrites après *Marie Magdeleine*, *Les Fiançailles* exceptées. *Le Malheur Passe* est un drame obscur, qui tourne autour du problème de la vérité¹²¹. Le Père de Sonia Bielensky a été tué dans des circonstances qui font penser à un crime politique. La vérité, cependant, est tout autre : c'est le fiancé de Sonia, Axel Thorold, qui, par une terrible méprise, a tiré sur Bielensky. Le seul témoin de son acte a été Tatiana, jeune fille reçue par charité chez les Bielensky. Tatiana est d'abord décidée à se taire, car parler serait perdre Axel. Sa conduite néanmoins est peu claire. Axel veut parler et tout révéler à celle qu'il aime, car il est un honnête homme. Tatiana l'en empêche sous prétexte que l'émotion serait trop forte pour Sonia. Mais voilà qu'elle même fait savoir à son amie qui a été le meurtrier de son père. Elle ajoute à cet aveu un mensonge en disant qu'Axel l'a priée de se taire. Sonia appelle son fiancé et elle écoute le récit du drame qu'il lui fait. Son premier mouvement est d'horreur et de répulsion. Mais elle se domine, elle interroge Axel et elle se rend compte de sa parfaite sincérité. Elle n'a pas besoin de preuves, elle regarde en soi-même et elle y découvre ce qui sera désormais sa vérité à elle : Axel est innocent.

L'attitude de Tatiana change alors. Elle montre à son amie, à sa bienfaitrice, toute la haine qu'elle porte. Elle a aimé Axel et elle croit que sans l'intervention de Sonia, il l'aurait aimée. Sa décision est prise : elle dira aux enquêteurs ce qu'elle a vu. Elle livrera le jeune homme, car elle aime mieux le voir mort que dans les bras de sa rivale. Sonia, après l'avoir implorée en vain, la menace ouvertement : elle défendra sa vérité. Quand le moment définitif vient, et que Tatiana doit, par son témoignage, perdre ou sauver Axel, elle

(121) Rappelons que ce problème avait déjà occupé Maeterlinck dans *Monna Vanna*.

dit qu'elle ne l'a jamais vu. Après ce geste inespéré, elle se tue en se tirant un coup de revolver au cœur.

La figure de Tatiana est la plus intéressante du drame. Elle est un être compliqué, travaillé par des sentiments contradictoires. Par certains côtés, elle rappelle la Rébecca de *Rosmerholm*, le drame d'Ibsen. Les positions respectives des deux héroïnes sont semblables. Comme Tatiana, Rébecca est entrée dans une maison amie où elle s'est faite une place avantageuse. Un élan irrésistible la pousse vers Rosmer, le maître de la maison. Entièrement dépourvue de scrupules, elle mène un jeu sournois afin de se débarrasser de celle qui l'a accueillie — de Félicie, la femme de Rosmer — et qu'elle veut remplacer. Ses perfides insinuations poussent Mme Rosmer à se suicider. Tatiana a également agi avec hypocrisie, jouant la comédie de l'amitié et de la reconnaissance devant Sonia, tandis que ses sentiments étaient entièrement différents. Néanmoins, ces deux femmes ne nous donnent pas du tout l'impression d'être des hypocrites, des êtres bas et méchants. Nous sentons qu'il y a en elles quelque chose qui les excuse presque.

Nous le comprenons mieux dans leur façon d'agir, une fois leur but atteint. Rosmer, veuf et libre, demande à Rébecca de l'épouser : elle refuse. Tatiana, à qui le destin a donné le pouvoir de décider de la vie d'Axel, renonce à sa vengeance. L'héroïne ibsénienne explique le changement qui s'est fait dans son être : sous l'influence de Rosmer, sa passion sauvage s'est transformée en un amour chaste et noble.

« *Rébecca*. — Quand je me suis trouvée seule ici avec toi et que tu as été rendu à toi-même... quand j'ai pu enfin vivre avec toi ici..., confidente absolue de toutes tes pensées, de toutes tes impressions, telles que tu les ressentais, délicates et fines, alors s'est accomplie la grande transformation. Cela s'est fait peu à peu, comprends-tu, presque imperceptiblement, et pourtant j'ai été abattue à la fin, atteinte jusqu'au fond de mon être. Alors tout le reste, le désir mauvais, l'ivresse des sens, tout cela s'en est allé si loin, si loin de moi. Toutes ces puissances soulevées sont retombées dans le néant

et j'ai connu une paix profonde, silencieuse comme celle qui règne chez nous, au soleil de minuit... L'amour me fut révélé. Le grand amour fait de sacrifice et de renoncement, celui qui se contente d'une existence comme celle que nous avons connue¹²². »

Tatiana n'explique pas les raisons qui la décident à se taire et à mourir. Dans ce sens, elle agit comme toutes les autres héroïnes maeterlinckiennes qui l'ont précédée. Mais jadis, ce silence était rendu éloquent et significatif par le pouvoir de l'auteur de suggérer ce qu'il ne disait pas. Tel n'est pas le cas ici. L'impression que la dernière scène nous laisse est confuse et brouillée. Tatiana a quitté Sonia en affirmant son intention de se venger sur Axel en le livrant à la justice. Quand elle réapparaît sur la scène, c'est pour être confrontée avec le jeune homme. Elle entre, affectant ne pas voir Axel ni Tormassov, le policier qui l'a arrêté. Elle s'adresse à Sonia, laquelle se tient près d'une table sur laquelle elle a posé un petit revolver.

« *Tatiana.* — Quelle heure est-il Sonia?.. Oh! le beau clair de lune sur les lilas en fleurs!... Regarde, on peut le voir d'ici... (Avisant le petit revolver sur la table). Tiens! tu as retrouvé le petit revolver que je t'avais donné le jour de mon arrivée?... Où était-il? Tu le croyais perdu... Dieu! qu'il est amusant... Crois-tu qu'il puisse faire de sérieuses blessures?... Est-il chargé?... Tiens, une tache de rouille... Je vais l'emporter dans ma chambre... Quoi? tu ne réponds pas?... Qu'est-ce que tu as?...

Tormassov (s'approchant de Tatiana et lui remettant la main sur l'épaule) — Tatiana!

Tatiana. — Tiens! c'est vous? Je ne vous avais pas aperçu: Il est déjà dix heures?... Je ne m'en doutais pas... Et votre prisonnier? Quand donc le verra-t-on?... L'avez-vous amené?... Où est-il?

Tormassov. — Il est ici, regarde..

Tatiana. — Où donc ? Qui ?... Monsieur ?...

Tormassov. — Oui. Regarde bien. C'est lui ?..

Tatiana. — Lui ?... Non. Je ne le connais pas. Je ne l'ai jamais vu..

Tormassov. — Tu es sûre ?...

Tatiana. — Mais oui... Il est plus grand, bien plus beau.. Qu'allez-vous donc en faire ?... Savez-vous ce que je viens de voir ? La beauté de la nuit, et *cela m'a suffi*...

(Regardant Axel et éclatant de rire) : Hein ! qu'il a l'air gêné ! ¹²³ »

Elle sort, et presque tout de suite après on entend le coup de feu qui met une fin à sa vie. Tout cela, on le voit, ne nous renseigne pas beaucoup. Après l'impression que Tatiana nous a faite par son explosion d'amertume et de haine, ce revirement soudain a de quoi nous surprendre. On souhaiterait une étude plus approfondie de son caractère qui nous fasse mieux comprendre les impulsions secrètes qui la font agir. L'impression la plus définie qu'elle nous laisse est celle d'être, comme Rebecca, une force naturelle, aveugle et magnifique dans son insouciance de tout ce qui n'est pas le but vers lequel elle tend.

Le Bourgmestre de Stilmonde et *Le Sel de la Vie* sont deux pièces de la guerre qui, malgré leur intention de propagande anti-germanique, ont le grand mérite d'être sobres et impartiales. Pour *Marie Victoire*. Maeterlinck nous dit lui-même que le drame est à peine de lui. « Je l'ai cueilli à peu près tel quel aux *Mémoires de la Comtesse de Villirouet*, publiées en 1902 par son arrière-petit-fils, le comte de Bellevue. Ce sont ces pages, dont plus d'une était déjà dialoguée, que j'ai, en y touchant le moins possible, disposées pour la scène. La vie du théâtre étant plus rapide et plus brève que la vie réelle, il a nécessairement fallu joindre et précipiter certains événements qui n'avaient plus le loisir d'attendre leur tour ou leur heure. A ce soin s'est borné mon très humble tra-

(123) *Le malheur passe*, p. 47.

vail... Il convient donc de ne pas l'oublier, nous ne voyons pas se dérouler ici une œuvre littéraire, mais un épisode strictement historique et strictement vécu de la grande tragédie révolutionnaire, nous ne sommes pas au théâtre, mais dans la vie réelle¹²⁴. »

Cela nous explique le fait que le drame nous donne souvent l'impression d'une narration plutôt que celle d'une œuvre théâtrale.

Le petit acte publié en 1929, qui porte le titre de *Judas de Kerieth* s'inspire d'une idée dont on aurait pu tirer un puissant effet dramatique. Dans l'histoire de Judas, Macterlinck a vu un drame émouvant : le traître se rend compte de sa trahison, mais il ne peut s'empêcher de la commettre et d'aller jusqu'au bout. Il se sait désigné d'avance pour accomplir l'horrible transaction. Il en souffre et se demande avec angoisse :

« Pourquoi faut-il donc que ce soit moi !¹²⁵. » Malheureusement la réalisation reste très inférieure à l'idée. La conversation de Jean et Judas où celui-ci pose toutes les questions tragiques pour lesquelles l'homme n'a pas encore trouvé de réponse, se déroule sur un ton de discussion abstraite où l'effet dramatique se perd ; la figure de Judas n'a pas le relief qui serait nécessaire pour faire ressortir ce qu'il y a en lui d'angoisse humaine.

(124) Ibid., p. 6.

(125) *Judas de Kérioth*. P. 109.

Conclusion

De toute la production théâtrale que motiva le désir des poètes symbolistes de triompher sur la scène, seule celle de Maeterlinck a eu assez de vitalité pour résister aux changements des modes littéraires. L'écrivain belge possédait ce qui manquait aux autres artistes qui ont essayé de faire du théâtre symboliste : un vrai tempérament de dramaturge, une capacité innée pour se représenter les choses sous une forme dramatique. Ceci fait en grande partie l'intérêt qu'a pour nous son théâtre dont nous avons essayé de dégager les traits caractéristiques. Au terme de notre étude, il nous paraît convenable d'en faire une synthèse. Au centre même de l'œuvre maeterlinckienne, comme la source d'où elle jaillit, nous trouvons le sens obsédant du mystère universel. Il détermine l'effort philosophique de l'écrivain et il plane sur son théâtre dont il constitue l'essence intime.

Le poète ne se borne pas à constater l'existence de l'énigme; il essaie de le pénétrer. Mais l'inconnu ne livre pas ses secrets; aux interrogations anxieuses, seul répond l'impitoyable silence. Le sens de sa propre impuissance accable l'âme du poète et un pessimisme foncier s'en empare. Ses vers reflètent alors l'ennui et le morne désespoir qui résultent de son désir inassouvi de percer les voiles qui cachent les vérités dernières. C'est un sujet propre à inspirer la poésie lyrique. Mais le tempérament dramatique de Maeterlinck devait le mener à concrétiser en des formes agissantes ses concepts philosophiques. Poussé par cet instinct, il vient à

transposer les données du problème d'une façon particulièrement intéressante pour le théâtre.

L'inconnu se peuple de puissances formidables et hostiles dont l'unique souci semble être de détruire le bonheur et de broyer des vies. Tout effort pour les combattre est inutile; il n'y a pas de proportion entre leur pouvoir et la faiblesse de l'humanité. C'est pourquoi l'homme, devant la fatalité qui l'accable, n'a d'autre attitude que la terreur ou l'hébètement passif.

Afin de faire descendre cette fatalité dans ses drames, Maeterlinck lui donne le visage de la mort. De toutes les servantes des forces malveillantes l'artiste a choisi la grande Invisible, car elle est la plus cruelle, celle qui anéantit définitivement tout espoir. Dans cette conception l'auteur a trouvé un puissant ressort dramatique. Il y a un grand avantage à admettre *a priori* l'intervention d'une puissance supérieure dans la vie humaine. Elle constitue l'élément principal du drame. C'est elle qui noue l'intrigue, qui détermine le conflit et qui mène les personnages. Elle est la source de l'émotion dramatique, c'est-à-dire de la peur, qui est le sentiment que ce théâtre traduit le plus souvent. Parfois aussi il exprime l'amour, mais encore sous la forme d'une force fatale qui entraîne les acteurs sans qu'ils y puissent rien.

Tel est le fond idéologique des pièces théâtrales de Maeterlinck qui s'échelonnent de *La Princesse Maleine* à *La Mort de Tintagiles*. L'idée d'une fatalité qui pèse sur la vie des hommes, n'est pas ce qu'il y a de plus neuf dans ce théâtre. C'est dans la façon de la rendre dans l'exécution que l'écrivain accuse une vraie originalité. Dans ce sens-là, son indépendance à l'égard des auteurs qui cultivaient comme lui le drame symboliste est manifeste. L'étude de leurs productions nous permet d'affirmer que Maeterlinck ne s'apparente à aucun d'eux. Il a une esthétique théâtrale très personnelle et qui tient intimement à sa conception éthique. Il voit la vie sous un aspect de dualité. En dehors, ce sont les aventures héroïques, les luttes entre les êtres ou les conflits entre les passions et les

devoirs. Sous cette vie de fausses apparences et de vaine agitation, il voit la vie « intérieure », tranquille et profonde. C'est dans le calme et le recueillement que nous prenons connaissance des forces mystérieuses de notre être et que l'âme a occasion de se manifester. Ceux qui sont occupés à des aventures extraordinaires ou ces autres qui sont entraînés dans le tourbillon d'une passion violente ne vivent pas la vie grave et solennelle, plus vraiment humaine de celui qui a le temps de vivre parce qu'il n'agit pas. A cet élément de la vie intérieure s'en ajoute un autre : le silence. Il permet d'entendre des voix que le bruit étoufferait. La parole ne suffit qu'à traduire ce qui se passe à la surface. Elle ne peut pas servir aux communications véritables entre les êtres. C'est pourquoi, quand deux personnes ont vraiment quelque chose à se dire, elles sont obligées de se taire et leur silence dit ce que les mots les plus éloquents et les mieux choisis ne parviendraient jamais à exprimer.

Ce sont ces notions que Maeterlinck applique au théâtre, qu'il veut renouveler. L'art dramatique de son temps lui semble arriéré et faux. Celui-ci ne s'inspire que du tragique éclatant et superficiel des anecdotes violentes, des larmes et du sang. Mais les heures tranquilles de la vie où rien n'arrive ont un tragique bien plus émouvant. C'est un tragique « quotidien » et non pas d'exception comme l'autre. Il nous touche bien plus profondément car il émane non pas des circonstances extraordinaires, mais du « fait seul de vivre. » Il est le tragique normal et général de la vie. C'est à cette source de beauté que le théâtre que Maeterlinck préconise doit puiser. Il délaissera les péripéties usuelles qui constituent l'action; il réduira même les conflits psychologiques pour ne laisser subsister d'autre intérêt que celui qui inspire la situation de l'homme dans l'univers ou les mystères que recèle le tréfonds de l'être.

Les œuvres théâtrales de cette époque sont construites selon une formule très caractéristique qui révèle cette séparation entre la vie intérieure et la vie extérieure que Maeterlinck entend établir. Dans toutes, il y a deux drames, l'un superfi-

ciel et visible l'autre profond et caché. La manière de les réaliser est très intéressante. Le drame extérieur est celui qui donne sa consistance scénique à la pièce. Il est réduit autant qu'il se peut, car il nous empêcherait, s'il était plus développé de percevoir le drame abstrait. Seuls se dessinent quelques mouvements indispensables, l'ébauche très générale et très vague d'une action à peine esquissée. Parfois le seul incident qu'elle comporte est arrivé avant que la pièce commence et le drame n'est plus qu'une attente qui devient de plus en plus angoissée. D'autres fois, l'action se déroule hors de la scène et le spectacle ne nous est communiqué que par les commentaires des acteurs visibles. Sous ce drame extérieur nous devinons, nous en entrevoyons parfois un autre, le drame de la vie intérieure. A le suggérer, à le rendre sensible tout en le laissant caché et inexprimé, Maeterlinck emploie toutes les ressources de son art.

Ce drame est le plus souvent comme nous l'avons dit le drame de la mort. Il s'agit de nous montrer la sombre puissance s'acharnant sur des vies humaines, de nous faire sentir la dépendance et la misère des êtres, leur terreur devant l'énorme force impitoyable. Pour obtenir cet effet, Maeterlinck n'a jamais recours aux allégories crûment soulignées, aux détails macabres dont se sont servis pour la plupart ceux qui ont traité le sujet. Son art ne violente pas notre imagination. Il la pénètre lentement, mais sûrement. L'image de la mort, à une seule exception, n'apparaît pas sur la scène. On n'en parle même pas et cependant elle nous frôle, elle est là, invisible, mais plus effectivement présente que n'importe lequel des faibles personnages qui grelottent de peur à son approche. Ce sont parfois les signes de la Nature qui font passer en nous d'abord un pressentiment de malheur. Les présages des astres, les phénomènes naturels les plus effrayants, les tempêtes, la foudre, s'unissent pour parler dans leur langage symbolique de la tragédie dont l'ombre se montre déjà à l'horizon. Les personnages connaissent la portée de ces signes, ils les commettent et les interprètent. Ils ne

sont donc pas un simple accessoire décoratif, ils participent au drame et leur effet n'en est que plus intense. Avec le développement de la pièce, les signes se précisent, le pressentiment devient une inquiétude, une angoisse et enfin, une effrayante certitude, soulignée par la furie déchaînée des éléments.

Un autre moyen très effectif dont Maeterlinck se sert pour traduire le drame invisible est le décor général qui crée une atmosphère enveloppante et suggestive. Tous les détails en sont choisis avec un soin extrême et développés avec un art très subtil en vue de l'effet unique que l'auteur vise à produire. Le ciel qui s'étend sur les lieux de la scène est sombre et menaçant. Jamais le soleil n'y brille et la lumière terne et diffuse ne révèle que de vagues perspectives. Les tonalités grises, les teintes fuyantes prédominent. La brume accroche partout ses voiles qui estompent les lignes et effacent les contours. Il n'y a rien de net et de précis, tout reste indéterminé, ce qui nous fait sentir le mystère sans le détruire.

A cette note s'en ajoute une autre. Les lieux qu'habitent les personnages contribuent à nous faire sentir que le bonheur et la paix ne peuvent y exister. Ce sont de sombres châteaux où les héroïnes se sentent mal à l'aise et qui tombent en ruines sans que personne y fasse attention. Une ambiance générale de décadence et de mort s'en dégage. Ils sont bâtis sur de vastes grottes souterraines, où il y a des eaux stagnantes, dont les émanations impures empoisonnent et rendent irrespirable l'atmosphère du château. Elle pèse sur l'âme des personnages et sous sa lourde oppression, ils sentent une inquiétude, une angoisse qui n'est pas purement un malaise physique. L'atmosphère acquiert un sens symbolique et elle nous fait sentir que des forces malveillantes rôdent autour des héros et travaillent à leur perdition.

Le pouvoir de suggestion évocatrice qui caractérise l'art maeterlinckien, se révèle encore dans le dialogue. Le même principe d'après lequel l'action est construite s'observe ici.

Au drame apparent correspond un dialogue extérieur qui le traduit. Il est aussi banal et superficiel que l'action elle-même. Il est composé de courtes répliques, de phrases brèves qui ne disent rien de ce qui se passe en dedans. Ceci est révélé par un dialogue intérieur qui reste le plus souvent inexprimé. Nous en prenons connaissance par des mots qui surgissent des profondeurs et qui ne se rattachent pas au dialogue ordinaire. C'est la soudaineté de leur jaillissement qui les met en relief et qui nous fait sentir qu'ils sont les morceaux d'un dialogue caché où s'exprime le drame véritable des consciences. Cela passe avec la rapidité d'un éclair; ce n'est qu'une suggestion sur laquelle l'auteur ne peut pas appuyer, car son caractère essentiel tient à ce qu'il reste informulé. Mais sans besoin d'analyses lucides, par une collaboration active que l'imagination fait à notre insu avec l'artiste, nous avons entrevu ce qui se passe dans des régions que les drames usuels ne nous montrent pas.

Dans la manière dont se présentent les personnages, Maeterlinck reste fidèle aux conceptions fondamentales que nous avons soulignées. Le mystère existe non pas seulement dans l'univers extérieur, mais encore et aussi bien dans l'homme lui-même. Ce mystère est pour Maeterlinck ce qu'il y a de plus intéressant; c'est en lui que se trouve la partie essentielle de notre être. Il tiendra donc à le conserver dans ses personnages. C'est pourquoi nous ne savons rien à leur propos; le lieu et l'époque où leurs vies s'écoulent ne nous sont pas indiqués. Leur passé nous est totalement inconnu et même sur leur présent nous ne sommes pas renseignés avec plus de précision. Ils sont complètement dégagés des circonstances d'actualité; ils ne forment pas partie d'une société. Ils n'ont pas les devoirs, les responsabilités, les besoins, ni les occupations des êtres ordinaires. Ils n'agissent donc pas, il n'y a pas d'actes qui révèlent leur psychologie. Ce que nous avons dit à propos du dialogue nous montre comment leurs âmes véritables se révèlent parfois d'une manière fugitive et non pas par des analyses lucides. Ils sont en tout les êtres de

ces pays brumeux, des créateurs de rêve. Dans le monde spécial que l'auteur a créé, ils ont une vérité idéale qu'il serait inutile d'essayer de réduire à des formules précises.

L'année 1894 est une date importante dans le théâtre de Maeterlinck. Avec *La Mort de Tintagiles* se ferme le premier cycle de sa production dramatique. *Le Trésor des Humbles* laisse entendre en même temps que le dernier écho de ses premières conceptions, une voix nouvelle qui dit l'espoir naissant dans l'âme de l'auteur. *Aglavaine et Sélysette* annoncent dans le théâtre l'aube de ce nouveau jour. Nous ne croyons pas, cependant qu'il y ait une solution de continuité dans l'œuvre de Maeterlinck. Ce que nous remarquons, c'est surtout un changement de ton. Les puissances ennemies existent toujours et elles sont aussi fortes. Mais le poète conçoit la possibilité d'une lutte. L'homme peut les combattre et remporter quelques victoires, sinon totales et définitives, du moins assez importantes pour changer sa vie. Il a le droit, le devoir même, de se cabrer, car il y a une vie plus haute que l'attente craintive du malheur.

Cette attitude que l'étude des mystiques et d'Emerson contribua en grande partie à former, s'esquissait déjà dans les pièces de la première époque. Quelques personnages de ces drames montrent un esprit plus hardi, une foi dans la capacité de l'homme de détourner les événements malheureux. Arkel, Astolaine, Ygraine, en ce sens, font prévoir les créations maeterlinckiennes de la deuxième époque. Il n'y a donc pas de revirement soudain, mais un aboutissement logique des efforts d'un esprit pour trouver un point d'appui au milieu de l'Inconnu. Une autre influence, celle-ci d'ordre plus intime et personnel travaille à la libération de Maeterlinck et l'aide puissamment à s'évader de la sombre prison du pessimisme. La clarté d'un merveilleux amour où il trouve la certitude du bonheur illumine sa vie et son œuvre. C'est pourquoi il demande d'abord à l'amour des armes pour combattre la Destinée. Aglavaine et Sélysette essaient à force d'amour de transformer le malheur, et de lui enlever son

pouvoir malfaisant. Cette pièce intéresse surtout par le changement dans l'idéologie qu'elle reflète. Son intérêt dans l'évolution du théâtre est moindre, car elle se rattache encore quant à la technique dramatique aux productions antérieures. D'ailleurs, les idées nouvelles n'y triomphent pas encore entièrement. Les héros que l'auteur a voulu nous présenter comme des sages ne le sont pas vraiment. L'œuvre nous montre encore le triomphe du malheur et de la mort.

Avec *La Sagesse et la Destinée*, l'évolution de la pensée de notre auteur se précise. Elle tient à deux points fondamentaux : d'abord, il se fait une idée moins angoissante de l'Inconnu. Il ne lui semble pas animé d'intentions nettement hostiles à notre égard. La Fatalité plutôt qu'activement malfaisante, lui paraît indifférente ou aveugle. Il est vrai que le malheur frappe toujours les hommes. Mais il y a une possibilité de le vaincre. C'est ici que nous trouvons le deuxième principe et le plus intéressant de la nouvelle conception de Maeterlinck. L'événement en soi n'est rien ; il est comme une eau limpide sans couleur et sans saveur. Il peut anéantir les soutiens matériels de la vie. Mais l'homme qui a une conscience suffisamment éclairée sait le transformer dans son âme de manière qu'il n'y détruise rien de vital. Le sage cultive son être intérieur, il augmente et purifie sa conscience et se rend ainsi maître du Destin, car celui-ci ne peut toucher qu'à sa vie extérieure. Même sur les caprices de la Fatalité, le sage peut exercer son pouvoir. Son énergie intime rayonne au dehors. Il détourne les conflits et paralyse le malheur. C'est pourquoi il n'y a que très rarement des conflits autour du sage et il n'y en a jamais entre les sages.

Ces conceptions du philosophe ont la plus grande importance dans l'évolution du poète dramatique qui avait jusqu'ici prédominé chez Maeterlinck. Dans sa conception de la Fatalité, il avait trouvé un moyen qui lui permettait de réaliser son idéal d'un théâtre immobile et silencieux qui fit passer en nous l'impression terrible du mystère. Mais cette idée n'est plus viable ; le poète a cessé d'y croire et il n'a donc

plus le droit de s'en servir artistiquement. Le mystère subsiste toujours et il est aussi vaste. Mais le poète n'en a plus une conception qui satisfasse son esprit et qu'il puisse traduire dans ses pièces. Les certitudes nouvelles qui doivent remplacer celle qu'il vient d'abandonner ne sont pas encore nées. La place d'où l'ancienne puissance a été chassée doit rester vide.

Le théâtre doit donc revenir aux thèmes usuels qu'il avait délaissés et s'attacher à la peinture de la réalité immédiate, des passions et des sentiments humains. Il aura ainsi la possibilité de produire de fortes œuvres de vérité et de passion, mais il n'atteindra pas la beauté supérieure des poèmes où quelque chose d'infini se mêlait à la vie quotidienne. Maeterlinck ne veut pas renoncer aux beautés de cet ordre. Pour lui, un drame n'est réellement vrai que lorsqu'il est plus grand et plus beau que la réalité.

Un problème se pose donc, pour le dramaturge, problème qui touche aux fondations mêmes de son art. L'œuvre maeterlinckienne de cette période est dans une large mesure un effort pour en trouver la solution. Ne se résignant pas à rester dans le domaine de la réalité ordinaire, n'ayant plus le moyen d'y faire descendre l'insaisissable mystère, Maeterlinck ne renonce cependant pas à donner à ses pièces un arrière-plan profond qui élargisse les gestes des personnages et qui donne à l'œuvre une portée plus grande. Sous ce respect, son idéal dramatique ne change pas. Dès le début il a montré l'ambition d'écrire des œuvres « surhumaines. » Ce désir subsiste à travers son évolution et donne à sa production une profonde unité. Néanmoins un changement se fait dans sa conception par rapport à la forme de la pièce théâtrale. Il abandonne l'idée d'un drame statique et il vient à admettre que *l'action* est la loi souveraine, l'exigence primordiale du théâtre.

Ceci augmente les difficultés que la réalisation de son idéal comporte. Examinant les sources qui pourraient encore alimenter le drame, Maeterlinck songe aux richesses du do-

maine psychologique, qui n'a été que très superficiellement exploré. Le dramaturge descendra plus avant dans la conscience humaine, bien entendu, dans les consciences très hautes et très éclairées. Le sage serait alors l'acteur du drame. C'est lui le véritable héros, c'est dans son âme que se trouve la beauté supérieure que l'artiste aspire à montrer.

Mais ce type est le moins dramatique qui se puisse imaginer. Dans sa conscience il n'y a pas de ces conflits entre le devoir et le désir ou entre deux passions contraires qui nourrissent l'action dramatique. Les passions du sage sont moins impérieuses et plus salutaires que celles de l'homme ordinaire. Il admet beaucoup moins de ces devoirs fatals qui demandent le sang et la mort. Seul subsiste un devoir dans son cœur, celui de faire le moins de mal possible et de ce devoir ne surgissent guère de drames. Il n'y a donc pas de dramatisation possible de la sagesse. Maeterlinck, ne se résigne pas à cette constatation négative qui serait une défaite pour le dramaturge. L'humanité n'est pas encore parvenue toute entière à ce haut niveau moral. En attendant, un grand devoir de charité et de justice subsiste dans les cœurs de bonne volonté. Peut-être de la lutte de ce devoir contre notre ignorance et notre égoïsme naîtra le véritable drame moderne.

Telles sont les aspirations et les théories qui inspirent les œuvres du deuxième cycle de la production théâtrale de Maeterlinck. Il cherche la formule dramatique où il puisse les réaliser mais sans beaucoup de succès. Même les pièces les mieux réussies de cette époque ne sont pas ce que l'exposé de ses doctrines nous laissait attendre. Dans *Monna Vanna* il a cherché à renouveler son inspiration en allant à la vie et à la réalité, en présentant des êtres plus concrètement humains. Deux notions principales inspirent le drame : la lutte entre les principes de la morale ancienne et ceux d'une morale hardie et nouvelle, et l'idée qu'il y a un amour plus haut que celui que les hommes connaissent généralement. Dans sa forme, c'est clairement située dans l'espace et dans le temps, avec une action et des personnages bien définis.

Mais dans son essence intime elle se rattache à ce qu'il y a de plus profond, de plus personnel et de plus inaltérable dans le théâtre de Maeterlinck. Le vrai drame se joue dans l'âme de l'héroïne. C'est un drame intérieur qui reste inexprimé ou qui ne s'exprime que d'une façon détournée. C'est toujours par un procédé de suggestion et non pas par une analyse claire et directe que nous en prenons connaissance. Avec cela ce drame pittoresque et vivement coloré est surtout un magnifique poème d'amour. Affirmons-le encore : Maeterlinck ne se renonce pas entièrement dans sa transformation ; les caractères fondamentaux de son génie sont toujours les mêmes et donnent à son œuvre une étroite unité.

D'un certain point de vue, *Joyzelle* est très différente de *Monna Vanna*. L'auteur abandonne le monde du réel avec tout son bruit pour les pays de rêve, les lieux indéterminés de ses premières œuvres, avec cette distinction que l'atmosphère est ici plutôt calme et souriante. Mais la pièce ne marque aucune direction nouvelle. Maeterlinck ne fait que reprendre en les élargissant parfois, des motifs qui existent dans des œuvres antérieures. Le drame se fonde sur le thème de l'amour qu'*Aglavaine et Sélusette* et *Monna Vanna* avaient déjà traité. Il ne fait que le développer avec un peu plus d'ampleur, en ajoutant quelques notions plus précises, mais l'accent général en est le même. Dans les thèmes secondaires nous pouvons faire la même constatation. Le concept du destin qui y apparaît est celui de *La Sagesse et la Destinée* : l'idée de la puissance intérieure qui existe en tous les hommes vient du *Temple Enseveli*. Le lyrisme qui enveloppe tout le drame rappelle celui de *Pelléas et Mélisande*, et il y a un peu du symbolisme du décor que cette pièce avait si artistiquement élaboré. Pour un détail de l'action, celui de l'épreuve finale de *Joyzelle*, Maeterlinck reprend la situation qu'il avait créée avec la condition que Prinzivalle pose à *Monna Vanna*.

Si nous analysons *L'Oiseau Bleu*, le chef d'œuvre théâtral de cette époque et sa suite, *Les Fiançailles*, nous ferons la même constatation. *L'Oiseau Bleu* est une synthèse magni-

fique et charmante du génie de Maeterlinck. La fantaisie et la poésie s'y mêlent à l'observation minutieuse de la réalité; les concepts philosophiques se traduisent parfois en des scènes où un délicieux humour apparaît; le don de suggérer des idées abstraites sous des formes concrètes est aussi puissant que jamais. Quant à l'exécution Maeterlinck revient à sa forme d'art préférée, le symbolisme. Selon la formule que nous connaissons déjà, la pièce a un sens superficiel, facilement accessible et un autre qui n'apparaît qu'à la réflexion. Si nous passons à examiner le fond idéologique nous verrons que le sujet général de la pièce est une dramatisation de ce qui a été l'effort constant de la pensée maeterlinckienne: la recherche du « grand secret » de l'univers. Dans son développement Maeterlinck reprend des concepts qu'il a élaborés au cours de ses essais. Son ambition de construire un théâtre métaphysique et « surhumain » à la fois abstrait et réellement dramatique, n'a pu être réalisée. Son désenchantement comme penseur et comme artiste se révèle dans son éloignement de la scène où il a créé cependant des œuvres vraiment originales et neuves autant que poétiques et belles. Si elles manquent de vie et de relief en revanche elles nous révèlent la profondeur et la richesse de l'être subconscient et elles font passer en nous l'impression grandiose et terrible du mystère qui nous entoure.

Vu, le 24 avril 1934,
Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,
H. DELACROIX.

Vu et permis d'imprimer,
Le Recteur de l'Académie de Paris,
CHARLETY.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Maurice Maeterlinck

- Le Massacre des Innocents.** La Pléiade. Mars 1886.
- Serres Chaudes.** Bruxelles, 1890. In-16, 99 p. (1889).
- La Princesse Maleine.** La Nouvelle Revue, décembre 1899, janvier et février 1890.
- La Princesse Maleine.** Bruxelles. Lacomblez, 1890. In-12, 239 p. (1889).
- Les Aveugles. L'Intruse.** Bruxelles, Lacomblez, 1890. In-16, 145 p.
- Les Sept Princesses.** Bruxelles, Lacomblez, 1890. In-16, 65 p. (1891).
- L'Ornement des Noces Spirituelles de Ruysbroeck l'admirable.** Traduit du flamand et accompagné d'une introduction. Bruxelles, Lacomblez, 1891. In-16.
- Pelléas et Mélisande.** 3^e édition. Bruxelles, Lacomblez, 1892. In-16 159 p. (1892).
- A propos de Solness le Constructeur.** Figaro, 2 avril 1894.
- A propos de l'Œuvre.** Figaro, 24 septembre 1894.
- L'Ame se réveille.** La Nouvelle Revue, 1^{er} juin 1895.
- La Morale Mystique.** La Nouvelle Revue, 1^{er} juin 1895.
- Sur les Femmes.** La Nouvelle Revue, 1^{er} juin 1895.
- La Bonté Invisible.** La Nouvelle Revue, 1^{er} décembre 1895.
- La Beauté Intérieure.** La Nouvelle Revue, 15 décembre 1895.
- La Vie Profonde.** La Nouvelle Revue, 1^{er} janvier 1896.
- Le Trésor des Humbles.** Paris, Mercure de France, 1924. In-16. 274 p. (1896).
- Aglaïvaine et Sélissette.** Paris. Société du Mercure de France, 1896. In-16, 231 p.
- La Sagesse et la Destinée.** Paris, Fasquelle, 1898. In-12, 313 p.

- La Sagesse et la Destinée.** Paris, Fasquelle, 1898. In-12, 313 p. (1898).
- Théâtre.** 3 vol. in-16. Paris, Fasquelle, 1929 (1901-1902).
- Théâtre.** Bruxelles, Lacomblez, 1903-1905, 3 vol. in-16. I. 12 édif. II. 14^e édit. III. 12^e édit.
- Monna Vanna.** Paris, Fasquelle, 1902, in-12, 104 p.
- Monna Vanna.** Paris, Fasquelle, 1928, in-12, 308 p.
- Le Temple Enseveli.** Paris, Fasquelle, 1902, in-12, 308 p.
- Joyzelle.** Paris, Fasquelle, 1903, in-12, 177 p.
- Joyzelle.** Paris, Fasquelle, 1927, in-16, 177 p.
- Le Miracle de Saint-Antoine.** Paris, Fasquelle, 1920, in-16, 64 p. (1903).
- Le Double Jardin.** Paris, Fasquelle, 1920, in-16, 264 p.
- Le Double Jardin.** Paris, Fasquelle, 1928, in-16, 296 p.
- L'Intelligence des Fleurs.** Paris, Fasquelle, 1907, in-12, 313 p.
- L'Intelligence des Fleurs.** Paris, Fasquelle, (s. d.), in-16, 313 p.
- L'Oiseau Bleu.** Paris, Charpentier et Fasquelle, 1909, in-16, 168 p. (1909).
- L'Oiseau Bleu.** Paris, La Petite Illustration, in-4^o, 36 p., Fig.
- L'Oiseau Bleu.** Paris, Fasquelle (s. d.), in-16, 273 p.
- L'Oiseau Bleu.** Paris, Fasquelle, 1922, in-16, 180 p.
- Marie Magdeleine.** Paris, La Petite Illustration, n. 16, 14 juin 1913, gr. in-8, 24 p., fig.
- Le Malheur Passe.** Les Œuvres Libres, n^o 54, décembre 1925, in-16, 376 p. (1916).
- Le Bourgmestre de Stilmonde** (1917), suivi du **Sel de la Vie** (1917.. Paris, Fasquelle, 1920, in-16, 241 p.
- Les Fiançailles.** Paris, Fasquelle, 1922, gr. in-8, 198 p. (Jouée à New-York en 1918).
- Le Grand Secret.** Paris, Fasquelle, 1921, in-16, 325 p.
- La Puissance des Morts.** Les Œuvres Libres, n^o 64 (s. d.) (1926), in-16, 374 p.
- Marie Victoire.** Les Œuvres Libres, n^o 74 (1927), in-16, 373 p.
- Juda de Kerioth.** Les Œuvres Libres, n^o 99, septembre 1929, in-16, 383 p.
- Morceaux Choisis.** Introduction de Mme Georgette Leblanc, Paris, Nelson, 1920, in-12, 350 p.

Études critiques et autres œuvres consultées

- Bailly Auguste, **Maeterlinck**. Paris, Firmin Didot (1931), in-16, 213 p.
- Bithell Jethro, **Life and Writings of Maurice Maeterlinck**. London, Walter Scott Ltd, 1913, in-8, 198 p.
- Brisson Adolphe, **Portraits Intimes**. Paris, Armand Colin, 1894-1901, 5 vol. in-18.
- Harry Gerard, **La Vie et l'Œuvre de Maurice Maeterlinck**. Paris, Fasquelle, 1932, in-16, 185 p.
- Heumann Albert, **Le Mouvement Littéraire belge d'expression française**. Paris, Mercure de France, 1913, in-18, 336 p.
- Huret Jules, **Enquête sur l'évolution littéraire**. Paris, Charpentier, 1891, in-12, XXI-455 p.
- Ibsen Henrik, **Solness le Constructeur**. Paris, Perrin (s. d.), in-16, 275 p.
- Ibsen Henrik, **Maison de Poupée**. Paris, Perrin (s. d.), in-16, XXVII-281 p.
- Ibsen Henrik, **Rosmersholm**. Paris, Perrin, 1909, in-12, XXI-, 326 p.
- Ibsen Henrik, **Peer Gynt**. Paris, Perrin, 1933, in-16, XXIV-258 p.
- Leblanc Georgette, **Souvenirs**. Paris, Bernard Grasset, 1931, in-16, VII-342 p.
- Phelps William Lyon, **Essays on Modern Dramatists**. New-York, Mac Millan, 1921.
- Rachilde, **Contes et Nouvelles, suivis du théâtre**. Paris, Mercure de France, 1900, in-18, 327 p.
- Rodenbach Georges, **Les Vies Encloses**. Paris, Charpentier et Fasquelle, 1896, in-18, 230 p.
- Rose Henry, **Maeterlinck's Symbolism**. London, Jonathan Cape (s. d.), in-12, 106 p.
- Saint-Pol Roux, **La Dame à la Faulx**. Paris, Mercure de France, 1899, in-18, 432 p.
- Schuré Edouard, **Le Théâtre de l'âme**. Paris, Perrin, 1900, in-16, XX-323 p.

- Shakespeare William. **The Works of Shakespeare. The Tempest.** Cambridge, 1921, in-16, 102 p.
- Shakespeare William. **Chefs d'œuvres de Shakespeare.** Paris, Belin-Mandar, 1839.
- Van Bever Adolphe, **Maurice Maeterlinck.** Paris, Sansot, 1904, in-12, 43 p.
- Van Lerberghe Charles, **Les Fleureurs. La Wallonie,** 31 janvier 1889.
- Villiers de l'Isle Adam, **Axel.** Paris, G. Grès et Cie (s. d.), in-12, 273 p.

Journaux et Revues

La Pléiade. Mars 1886.

La Plume. Mai 1891.

Le Journal des Débats. 12 décembre 1891.

» » 17 mars 1895.

L'Echo de Paris. 23 mai 1891, 14 décembre 1891.

La Jeune Belgique. Octobre 1891.

Le Temps. 14 décembre 1891.

Figaro, 22 mai 1891, 2 avril 1894, 24 septembre 1894.

Mercure de France. Juillet 1891.

Le Journal. 18 mai 1893.

La Nouvelle Revue. Novembre 1894, 1er juin 1895, 1er décembre 1895, 15 décembre 1895, 1er janvier 1896.

Revue Encyclopédique. 15 avril 1895.

Les Annales. 5 mars 1911.

Index des noms d'œuvres citées

- Bailly, Auguste. **Maeterlinck** ; p. 65.
Bithell, Jethro. **Life and Writings of Maurice Maeterlinck** ;
p. 65, 142.
Brisson, Adolphe. **Portraits Intimes** ; p. 40.
Gourmont, Remy de. **Théodat** ; p. 5.
Heumann, Albert. **Le Mouvement Littéraire Belge d'expression
française depuis 1880** ; p. 28.
Harry, Gérauld. **La Vie et l'œuvre de Maurice Maeterlinck** ; p. 43.
Hurel, Jules. **Enquête sur l'évolution littéraire** ; p. 64, 99.
Ibsen, Henrik. **Solness le Constructeur** ; p. 16, 45, 46.
Maison de Poupée ; p. 123 - 125.
Revenants ; p. 45, 105.
Rosmersholm ; p. 175, 176.
Peer Gynt ; p. 145, 146, 148, 153.
Laforgue, Jules. **Le Concile Féérique** ; p. 5.
Leblanc, Georgette. **Souvenirs** ; p. 84, 85, 87, 94, 108, 109.
Maeterlinck, Maurice. **Le Massacre des Innocents** ; p. 18, 65 - 68.
Serres Chaudes ; p. 17, 57.
La Princesse Maleine ; p. 11, 20, 28, 33, 40,
50, 51, 54, 55, 67, 179.
Les Sept Princesses ; p. 20, 41, 58, 72.
L'Intruse ; p. 4 - 7, 20 - 23, 28 - 30, 33, 34,
39, 41, 43, 51, 75.
Les Aveugles ; p. 4 - 6, 20, 22, 30 - 32, 38,
43, 44, 75.
Pelléas et Mélisande ; p. 6, 20, 48, 49, 50,
52, 53, 59, 60, 63, 68-73, 75, 76, 82,
139, 141.

Alladine et Palomides ; p. 20, 48 - 50, 52, 61, 75, 77, 78, 79, 82.

Intérieur ; p. 7, 20, 34 - 39, 45, 75, 80, 81.

La mort de Tintagiles ; p. 11, 20, 33, 57, 64, 74, 75 ; 79, 80, 81, 179, 184.

Aglavaine et Sélysette ; p. 74, 81 - 93, 95, 108, 116, 120, 184.

Ariane et Barbe Bleue ; p. 96 - 98, 100, 141, 140.

Sœur Béatrice ; p. 96, 97, 140.

Le Trésor des Humbles ; p. 8, 12, 14, 15, 16, 35, 76, 81-85, 90-96, 102, 138, 147-151, 156, 157, 162, 163, 184.

La Sagesse et la Destinée ; p. 8, 81, 90, 102, 103, 139, 185.

Monna Vanna ; p. 108-116, 123-127, 135, 136, 172, 173, 187, 188.

Le Temple Enseveli ; p. 9, 10, 103, 112, 132, 169.

Joyzelle ; p. 127-142, 172.

Le Double Jardin ; p. 103-106, 123, 150, 153.

L'Intelligence des Fleurs ; p. 103, 106, 169.

L'Oiseau Bleu ; p. 99, 145-162, 166, 167-169, 188, 189.

L'Hôte Inconnu ; p. 154, 157, 169.

Marie Magdeleine ; p. 169-173.

Le Malheur Passe ; p. 169, 173-176.

Le Bourgmestre de Stilmonde ; p. 176.

Le Sel de la Vie ; p. 176.

Les Fiançailles ; p. 99, 162-169, 188.

Le Miracle de Saint Antoine ; p. 142-145.

Le Grand Secret ; p. 157.

La Puissance des Morts ; p. 164, 165.

Marie Victoire ; p. 176.

Juda de Kerieth ; p. 177.

Morceaux choisis ; p. 66, 75.

Phelps, William. Lyon. **Essays on Modern Dramatists** ; p. 107-127.

Poe, Edgar Allan. **Le Corbeau** ; p. 4.

- Rachilde. **Contes et Nouvelles suivis du théâtre**; p. 26, 27.
Rodenbach, Georges. **Les Vies Encloses**; p. 58.
Rose, Henry. **Maeterlinck's Symbolism**; p. 147, 153, 154.
Saint-Pol Roux. **La Dame à la Faulx**; p. 25, 26.
Schuré, Edouard. **Le Théâtre de l'âme**; p. 14, 15.
Shakespeare, William. **The Tempest**; p. 127-131, 133.
Van Bever, Adolphe. **Maurice Maeterlinck**; p. 65.
Van Lerberghe, Charles. **Les Fleurs**; p. 28-30.
Villiers de l'Isle Adam. **Axel**; p. 99, 100.
-

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Introduction	3
Le Premier Théâtre	11
Les Drames de l'Amour	48
Période de Transition	74
Le Théâtre Nouveau	102
Conclusion	178
Bibliographie	190
Index des noms d'œuvres citées	195

Imprimerie « PASCAL ».
13, rue Pascal. Paris (5).

